

الفصص الشعبى رافدًا للرواية العربية
(عاشق الحى) ليوسف أبو رية نموذجًا

مصطفى يعلى

لم يعد أحد يعترض على القول بغنى الموروث الشعبى بالأجناس الأدبية المتنوعة، من حكاية وأسطورة وسيرة ومثل وشعر وغيرها، وبالمضامين العميقة والرموز الدالة، وكذا بالأبنية والمكونات الجمالية الرائعة. ومن هنا يأتى هذا الاهتمام، الذى أولاه عدد من الدارسين لأنواعه ومتونه، وبخاصة لموروثه السردى، وفى مقدمته الحكاية العجيبة، منذ وضع فلاديمير بروب تقنينه العلمى للوحدات الوظيفية البنيوية، التى تنهض عليها هذه الحكاية تخصيصًا. وقبل هذا الاهتمام العلمى والنقدى وبعده، كانت هنالك هذه العلاقة الاستلهامية بين هذا الموروث السردى والأجناس الأدبية الرسمية المختلفة، من شعر ومسرح وقصة قصيرة ورواية، من غير أن نسرد كل لائحة الفنون الأخرى، المتأثرة بهذا الموروث، كما نجد فى الموسيقى الكلاسيكية، مثلما عند الروسى رمسكى كورسكوف فى سيمفونيته الشهيرة الرائعة (شهرزاد)، أو فى المسرح لدى برناردشو أو توفيق الحكيم برائعتيهما (بجماليون)، أو فى الرسم مثل لوحة (ولادة فينوس) لساندرو بوتيتشيلى أو لوحة (قسم هوراس) لجاك لويس دافيد.

وبما أن الاهتمام قد انصب أساسًا على الحكاية العجيبة تنظيرًا وتصنيفًا ودراسة واستلهامًا، أكثر من العناية بغيرها من الأنواع السردية الشعبية الأخرى، من حكاية خرافية وحكاية مرحة وحكاية شعبية، ربما لتوفر هذه الحكاية على بلاغة عجائبية مميزة، كثيرًا ما ترقى إلى مستوى الفانتاستيك، وعلى قيم جمالية معتبرة وأبعاد رمزية عميقة، لذا سنقف عندها قليلًا، من أجل التذكير بمفهومها، وتعيين بعض مكوناتها، حتى يسهل علينا تبين تجليات استلهامها فى الرواية العربية المعاصرة، بصورة أكثر وضوحًا وملموسية، من خلال نموذج روائى بليغ الدلالة على هذه الظاهرة.

يُعرف فلاديمير بروب الحكاية العجيبة بقوله: «يمكن من وجهة نظر مورفولوجية إطلاق اسم حكاية عجيبة على كل تصور منطلق من إساءة (A) أو نقص (α)، مرورًا بالوظائف الوسيطة، ليتوج بالزواج (W)، (S) أو بوظائف أخرى مستعملة للنهاية. ويمكن أن تكون الوظيفة النهائية الجزاء (F)، اغتنام الشيء موضوع البحث، أو بشكل عام إصلاح الإساءة (K)، المساعدات والنجاة خلال المطاردة (Rs) إلخ..»[1].

إن أول ما يميز هذه الحكاية، كونها تواجهنا بما هو خارق، وليس فى الحسبان، وبعيد عن منطق الواقع. فالعجيب يهيمن على عوالمها بصورة شاملة. وتتقاسم الشخصيات هذه الأهمية فى تحديد الحكاية مع عنصر العجائبية. ذلك أن الأحداثها فى هذه الحكاية، تتحرك عبر سبع شخصيات نمطية أساسية، تتكرر وظيفيًا فى معظم نصوص المتن الحكائى العجيب. وقد حدد بروب مستويات فعلها، فى: الشخصية الشريرة، الشخصية المساعدة، الشخصية المانحة، شخصية الأميرة أو الزوجة بصفة عامة، الشخصية المبعدة للبطل فى بداية الحكاية، شخصية البطل، شخصية البطل المزيف. علمًا بأن هذه الشخصيات تندمج فى العوالم العجيبة المشبعة بالغرابة والخوارق والكنوز المرصودة والسحر والمسخ والتحول والطلاسم والقوى الخفية وما أشبه، كما لو كان عالماً حقيقيًا، وفق ما لاحظه معظم دارسى هذه الحكاية.

وعكس ما هو متداول لدى شريحة واسعة من نخبة المثقفين؛ فإن الحكاية العجيبة تمتلك تقنية جمالية مدهشة. فلا هلهلة، ولا تخبط، ولا فجاجة، بل هى الدقة والتماسك وبلاغة التكرار واكتمال البناء، على أساس خطوات منظمة ثابتة ومضبوطة بعناصر شكلية محددة، وبحس جمالى رفيع، يمكّن من الاستثمار الجيد لمختلف المكونات السردية، وذلك هو سر بهائها وشدة تأثيرها[2]. إضافة إلى وظائفها المتعددة فى المجتمعات الإنسانية التى تداولتها؛ حيث «يظل العجيب فى الحكاية الشعبية تعبيراً عن وضع اجتماعى وحالة معيشية، وهو نابع من خيال رغبى، قوامه التعويض عن حرمان، ولا شك أن فيه شفاءً من قهر وانعتاقاً من كبت، فهو مريح للنفس، يعيد إليها توازنها، وهى تتلقاه على أنه حقيقة وواقع داخل الحكاية، وأنه وهم وخيال خارجها، ولذلك تسبح النفس وراءه كأنها فى حلم»[3].

وبالطبع، فإننا لا نستطيع هنا، أن نلم بتأثير القصص الشعبى بكل أنواعه، فى مجمل النصوص الروائية العربية التى استلهمته بطريقة أو أخرى. لهذا سنعمد لانتخاب عينة محددة، نرى من خلالها كيف تمت عملية استرفاد عوالم الحكاية العجيبة، لتنهض عليها حدثًا وبناء وشخصيات ودلالات.



وقبل أن ندخل معمعان هذه النمذجة، نذكّر بأن كثيرًا من الأعمال الروائية لكل من نجيب محفوظ[٤] وجمال الغيطانى وهانى الراهب والطاهر وطار وواسينى الأعرج ومبارك ربيع وغيرهم، قد ابتكرت سبلًا مختلفة للانبناء على أنقاض الحكاية العجيبة، وخصوصًا ألف ليلة وليلة. ويبدو أن ما فعله هذا النوع من القصص الشعبى بالأسطورة؛ حيث ورثها وقام على أنقاضها؛ كذلك تفعل الرواية العربية بهذا القصص، فتقتات على أدبياته، تسعفها نزعتها الانفتاحية على مختلف السرود، بل وعلى الأجناس الأدبية الأخرى والخبرات الإنسانية المختلفة.

فلننظر فى النموذج المرشح لتجسيد هذا الاتكاء على الحكاية العجيبة، من أجل تشييد عوالم روائية عجائبية مدهشة. وقد اخترنا لهذه الغاية، رواية (عاشق الحى)[٥] ليوسف أبو رية. على أننا سنتعرف قبلًا على نص الحكاية العجيبة، التى كونت مصدر عجائبية هذه الرواية، بسبب الاحتفاء بها هنا والاستلهام الكلى إلى حد الاستنساخ لها، وليس الجزئى كما فعل بعضهم فى روايته. إنها حكاية «الحرذون»[٦].

فهى حكاية بدوية صحراوية، تدور ككثير من نصوص الحكاية العجيبة، حول موضوع الزواج. وإن كان الزواج هنا سابق على الحكاية، وليس متوجًا لها كما يحدث فى معظم نصوص متن الحكاية العجيبة عادة. وهى تنطلق بمرحلة تمهيدية مثلما هى عادة الحكاية العجيبة عامة، تبسط فيها الوضعية الهادئة للأسرة الجديدة، حين تقدم الزوجة الشابة المتزوجة حديثًا، وهى تطهو فى خيمة/مطبخ، آمنة مطمئنة،(مرحلة بدئية،α)، ثم يتعكر الجو بانخراط القوة الشريرة المجسدة فى الحرذون/ الجنى، فى مجرى الأفعال، عند دخوله فجأة إلى مسرح الحدث

بالخيمة، وإطالته النظر إلى الزوجة، من فوق عمود بإحدى زوايا الخيمة، على غير صفته الحقيقية(خداع η)، مراقبًا كل خطوات الزوجة(مطاردة Pr).

فامتلك الخوف الزوجة الشابة، وامتنعت عن دخول الخيمة، إلا رفقة زوجها، حتى يتأكد بنفسه (منع γ). ولم يكن بطل الحكاية الزوج، يصدق مخاوف زوجته من الحرذون المتطفل، بل سخر منها مترفعًا عن دخول الخيمة/المطبخ (انتهاك δ)، لولا أنه عاد أخيراً، فتحداها بمرافقتها إلى الخيمة، والسخرية من الحرذون قائلا: «أتخشين من هذا الحرذون؟»، وخاطبه ضاحكًا: «إذن خذها يا حرذون؟» (تواطؤθ). وهنا يجدها الراوى مناسبة مواتية للدفع بالحدث نحو مستوى التأزم، عندما يجعل رد فعل الحرذون هو اختطاف الزوجة الشابة فعلًا، كنتيجة منطقية لسير الأمور (إساءةA^1). وكما هى منظومة فلاديمير بروب المقننة لبنية الحكاية العجيبة عبر نظام وحداتها الوظيفية، يأتى الشعور بالفقدان بعد هذه الوظيفة، مجسدًا فى خلق جو من التوتر لا يطاق. ذلك أن الزوج يجن جنونه على اختفاء زوجته والحرذون، ويصاب بالخيبة، فيرهقه ندم شديد، وينخرط فى ندب حظه ولوم نفسه وبكاء زوجته المختطفة. وبهذا يكون الغياب هو قطب الرحى فى الحدث، منه وإليه تمتد تشعباته، وخيوط التفاعل بين الشخصيات (نقصa^1).

ولما ركبه هوس البحث عن طريقة لاسترجاعها، لم يسعفه سوى بعض أقاربه وأصدقائه من الشخصيات المساعدة الثانوية فى الحكاية، حين أرشدوه إلى الشخصية المساعدة الحقيقية، وهى شخصية الساحر الكبير القادر عن تجربة على حل مثل هذه المعضلات (وساطة B)، فلم يجد بدًا من أن يفعل بعد يأسه التام. ثم توجه وبعض الأشخاص من أهله إلى ذلك الساحر وأخبروه بكل تفاصيل الواقعة (استغاثة B^1). فصحبوه معهم إلى الخيمة مسرح الجريمة، دون أن يخيب الساحر ظن الزوج؛ حيث تجاوب مع نداء استغاثته (استهلال الفعل المعاكس C)، ومارس سحره القوى داخل الخيمة (المساعد الساحر يضع نفسه رهن إشارة البطلF^9). وفعلًا استطاع أن يكتشف الفاعل الذى لم يكن سوى جنى تجسد فى صورة الحرذون، الذى افتضح سره، وامتنع عن إرجاع الزوجة إلى زوجها، بحجة أنه هو نفسه الذى طلب منه أخذها (اكتشاف Ex). عندها أحضر الساحر ملك الجن إلى الخيمة، وأرغمه على إرجاع الزوجة من الحرذون، (معركةH) ولما امتنع الأخير حكم عليه ملك الجن بالموت شنقًا (انتصارJ^5)، ;صفق الساحر بيديه، فعادت الزوجة إلى الخيمة سليمة معافاة (إصلاح K)، كما ظهر الحرذون الجنى معلقًا من رقبته بخيط على عمود الخيمة نفسه الذى كان يقف عليه مراقبًا الزوجة (عقاب U).



تلكم هى الحكاية العجيبة المستلهمة، بحدثها المركزى، وشخصياتها الفاعلة والمتفاعلة، وفضائها المسعف، ومناخها العجيب، وبنائها المتماسك المتولد عن ثنائية ضدية معتادة فى الحكاية العجيبة، طرفاها النقص والإصلاح. فماذا عن الرواية المستلهمة لها إلى حد الاستنساخ؟

رواية (عاشق الحى) ليوسف أبو رية، تتوزع إلى ثلاثة عناوين محورية. أولها وأكبرها هو (غياب فى التراب) ويمتد من الصفحة

السابعة إلى صفحة ١٠٧. وثانيها بعنوان (غياب فى الرمل)، ويغطى الصفحات ١٠٩ ـ ١٨٢. وثالثها هو الأصغر وقد وسم بـ (غياب فى الغياب)، ويتكون من الصفحات الثمانية المتبقية، أى من ١٨٣ إلى ١٩١. وواضح أن ما يجمع بين العناوين الثلاثة هو موضوع الغياب؛ غياب فى التراب، وفى الرمل، وفى الغياب. أو النقص حسب مصطلح بروب. ولنتذكر ما قلناه سابقًا، من أن الغياب قد مثل قطب الرحى فى الحدث السردى بحكاية (الحرذون)، مثلما هو الأمر فى معظم نصوص المتن القصصى الشعبى العجيب.

إن ما يهمنا فى موضوعنا من الرواية، هو القسم الأول والأكبر بالدرجة الأولى. ومن حسن الحظ أنه هو الأضخم، والمهيمن على كل عالم الرواية. فمنذ العنوان المفتاح (هكذا بدأت الحكاية..) بالهامش، تواجهنا الرواية باستعارة أسلوب القصص الشعبى. كما أن البداية تتم على غرار حكاية (الحرذون) بمرحلة الهدوء، أو ما سماه بروب (المرحلة البدئية)؛ حيث كان بطل الرواية دسوقى بن بدران بن الشوادفى أستاذ اللغة العربية بمدرسة الجزيرة الإعدادية، ((يجلس على المائدة، لتناول الغذاء مع زوجته سميرة))[٧] (مرحلة بدئية α). علمًا بأن الزوجة لم تحضّر غداء الجمعة المعتاد عند انتهاء صلاة الظهر (انتهاك δ)، لسهوها مع القط الغريب، الذى اقتحم عليها البيت، وأثارها جنسيًا (مطاردة Pr)، مثلما امتنعت الزوجة فى حكاية (الحرذون) عن دخول الخيمة/المطبخ، بسبب الزاحف الغريب.

ثم تدخل الشخصية الشريرة المعتدية مسرح الأحداث، فى صورة بديلة للحرذون، هى صورة قط أسود، سيتبين فيما بعد، أنه ليس سوى روح صلاح، غريم الزوج فى الطمع بالزواج من سميرة، قبل أن يقتل فى حادث سير مروع (خداع η). ومثلما فعل الزوج فى حكاية الحرذون، استسلم دسوقى بدران لخديعة القط الأسود الغريب، فساعده دون وعى منه لحقيقة الموقف، فى تمرير خداعه، حين لاحظ أنه يحدق فى العينين المكحولتين لزوجته سميرة، وخاطبه مستنكرًا «إيه..عجباك؟؟خدها»[٨] (تواطؤ θ).

فيقع المحظور، ويتحرك الفعل الدرامى برموزه ودلالاته، إذ تختفى الزوجة والقط معًا فى وقت واحد بشكل مفاجئ (إساءة A^7)، ويصيبه هو الذهول، فيتوقف عن الأكل، ويشرع فى المناداة على زوجته سميرة دون جواب منها، لهذا ينخرط مثل بطل (الحرذون) فى ندب حظه والبكاء على زوجته، وضرب رأسه فى حائط المطبخ. خصوصًا أنه مثل زوج الحكاية، هو من سلمها لغريمه، مبررًا للأخير أخذها عطاءً وليس عنوة (نقص a^1). مما سيحرك الحدث الروائى المركزى، نحو شبكة الانحباك المولدة لكل التطورات البانية لجسد الرواية، بما فيها المناخ العجائبى المهيمن. إذ يشيع خبر اختطاف الجنى المجسد فى صورة قط أسود، للبطلة الضحية الزوجة سميرة، وتدور الحكاية «من بيت إلى بيت، ومن شارع إلى شارع، ومن حارة إلى حارة، وتسربت عبر الأبواب التى لا تغلق ليل نهار، والنوافذ التى تستقبل من الكلام أكثر مما تمنح من النور.

وككرة الثلج الشهيرة، تضخمت وتضخمت حتى صارت مظلة كبيرة تنسدل على الأسطح، وتسد عين الشمس المانحة للدفء والنور»[٩]. وتنثال الحكايات والأقوال والتقولات عن الحادث العجيب، وسط فضاء مختار بدقة لتحقق العجائبية، هو بلدة (الجزيرة)، وما ترشح به من إيحاءات أسطورية وطقوسية، بحيث يقول عنها أهلها: (بلدنا حبّلت البغلة)، و(اللى تنام مع زوجها بالليل يظهر حبلها فى الصبح) (وساطة B^4).

وعند هذا الحد، تبدأ الشخصيات الأخرى تحضر فى فضاء الرواية، لتنجز مستويات وظائفها المنوطة بها. فى مقدمتها الشخصية المساعدة الأولى، الجار وزميل الدراسة على إبراهيم، أستاذ التاريخ، الساكن فى الدور الأعلى من العمارة. يأتى لتضميد جراح رأس البطل الزوج، ويخبره بأن الأمر يتعلق بأرواح قطط حكمت مصر قديمًا، ولابد من زيارة معبدهم القديم فى (تل بسطة)، فيوافق (استهلال الفعل المعاكس C). ويتفقان على زيارته، ثم يرحلان إليه (رحيل ↑). وهنا تبدأ مغامرة البحث، وما يوازيها من صعوبات ومواجهات ومتاعب. فتجدها الرواية فرصة لتوسيع حبكتها بالتفاصيل والإضافات والأوصاف والفضاءات، مما يعيدها إلى جماليات الرواية، ويضع مسافة بينها وبين الحكاية الأصل، وإن ظلت تتلمس خطوط مسارها وتطورها.

وعلى شاكلة القصص الشعبى العجيب، تلتزم الرواية طريقة توليد الحكايات، من أجل تطويل وتوسيع نصها. كما يتطور الحدث فيها وفق مبدأ التثليث البنيوى، المعتمد فى تشكيل وتطوير حركة الحدث بهذا القصص. إذ لم يجد الرجلان بغيتهما فى معبد القطط القديم. وحين أرشدهما حارسه الصعيدى إلى الشيخ أبو النجا، بدأت مغامرة البحث الثانية. لتتفنن الرواية، عند الاهتداء إليه، فى توصيف الفضاء الخرافى المتخلف بكل مشمولاته، بما فيها طقوس الشعوذة الممارسة من لدن الشيخ أبو النجا، ودخوله فى صراع مرير مع الجنى العنيد (معركةH)، لكن دون فائدة. فقد عجز المشعوذ عن إرجاع الزوجة المختطفة. وإن كانت امرأته أو مساعدته قد أرشدتهم إلى الشيخ هداية.

وللمرة الثالثة يرحل الرجلان، بعد أسبوع فى القطار، من بلدتهما (الجزيرة) بمحافظة الشرقية إلى القاهرة، وراء بصيص نور حامل لبعض الأمل فى نفس البطل المكلوم (خروج ↑).

وبينما كان معظم ركاب القطار نائمين، بمن فيهم جاره وصديقه على، إذا به يلمح شخص غريمه المتوفى صلاح، آتيًا من عربة أخرى يدخن سيجارته كالمعهود به. فيقوم ويتبعه للانتقام منه (مطاردة Pr)، عبر حلم طويل عميق وكابوس مخيف، يستحضر فيه ماضيهما مع سميرة، ويتعاركان فى حقد وكراهية وسط ماء بئر عميقة (معركة H)، مع استدعاء حكاية (واقعية) عن الجن، فى محاولة لإقناع البطل صديقه بوجود الجن والأرواح حقيقة.

وحالما وصلا مسجد سيدنا الحسين، أطلت على فضاء الرواية أجواء شرقية مضمخة بروحانية الدين الإسلامى، من خلال عينى السارد الواصفة. فتعرفا من بعيد على الدرويش الشيخ هداية، بثيابه المرقعة بألوان قوس قزح، ولحيته المرسلة القذرة، وعمامته الخضراء، ومسابحه الطويلة المتدلية على صدره، وهتافه المتردد بين الحين والآخر (حى، قيوم، لا إله إلا الله).

ومثلما يفشل بطل الحكاية العجيبة فى المحاولات الأولى للحصول على موضوع البحث، كذلك يفشل البطل ومساعده الأستاذ دسوقى، فى الظفر بالشيخ هداية فى البداية، كما فشلا فى استرجاع الزوجة سميرة على يد الشيخ أبو النجا. فهاهما يكادان يضيعان فرصة اللقاء بالشيخ هداية، حين قررا دخول المسجد والتوضؤ ثم يأتيانه، فوجداه قد انصرف، لولا أن لحقا به وسط الزحام، فهداهما إلى دخول خرابة واسعة بأحد الأزقة القريبة من الأزهر، والصلاة مع المصلين، وعند الانتهاء يقبّل الزوج دسوقى يد الإمام، ثم يحكى له حكايته. وهنا نجد أنفسنا قد دخلنا عالمًا عجيبًا يرتقى بنا إلى مستوى التأثير الفانتاستيكى، برغم أنه أطر فى جغرافية واقعية هى محيط الأزهر؛ حيث وجدا الخرابة فعلًا خرابة مهجورة خالية، لا وجود لمسجد فيها (البطل يقاد إلى مكان ضالته G^4).

وطبعًا ستعمد الرواية عند هذه اللحظة، إلى استثمار المخيال الشعبى عن الخرائب، وما تغوص به من أرواح، محاكاة لمغارات القصص الشعبى المسحورة. فبعد تردد دخل الصديقان المأزومان الخرابة. وصارا كلما تقدما إلى الأمام سمعا مواء قطط خفية يتضخم أكثر، إلى أن اقتحمهما مواء يشبه صوت خطيب، وإذا بهما يجدان نفسيهما فى مواجهة منبر ومحراب ومصلين كلهم من القطط. وبعد أداء الصلاة، تردد دسوقى قبل تقبيل يد الإمام، كما أوصاه الشيخ هداية، إذ أفزعته شعيرات كف الإمام القط، وأرعبه ملمس مخلبه (رد فعل البطل E).

وفى موقف عجائبى، تواجه فيه الخصمان، أمر الإمام صلاح القط المعتدى، أن يعيد المرأة إلى زوجها، فاعتذر كما فى حكاية (الحرذون)، بأن زوجها هو الذى أمره بأخذها. فكاد البطل الزوج أن يشد بخناقه لولا أن منعه صديقه وأمره بضبط النفس (معركة H). ولم يجد صلاح سوى الإذعان لأمر الإمام بإعادة الزوجة إلى البطل، لكونها ليست من حقه بعد أن تزوجت من غيره (انتصار J). والتفت الإمام القط إلى دسوقى وقال له: «اذهب إلى بيتك.. هى الآن بانتظارك»[١٠] (إصلاح K). كل ذلك سيق جماليًا فى إطار فانتاستيكى ملتبس بين الاحتمالين الخيالى والواقعى.

وفى رحلة عودة البطل الزوج ومساعده الجار والرفيق، من القاهرة إلى بلدتهما (الجزيرة)، يحدث مثل ما يحدث لأبطال الحكاية العجيبة، حين يفوزون بموضوع البحث؛ حيث يطاردون فى طريق العودة، من أجل اختطافه منهم. ذلك أن بطل الرواية يلاحظ خصمه صلاح يسير بجانبه فى زحام الموسكى، وينتصب أمامه فى مرحاض المحطة، فيدخل معه فى عراك مميت كاد أن يقتل فيه الزوج (مطاردة P^{16})، لولا أن أنجده صديقه على (النجدة Rs). كما يدخل فى هذه المطاردة المعوقة للرجوع، اختطافه من لدن الجنية بنت ملك الجن فى الترعة وروافدها، خلال حلمه الكابوسى بقطار العودة؛ حيث تتجسد فى صورة سميرة، ويحاكم من طرف والدها بحضور خصمه صلاح الذى يتسلمه لتنفيذ الحكم فيه. وكذلك ظل يطارده، حتى وصوله إلى البلدة (عودة ↓).

ومنذ صفحة ١٠٩، نعلم فى القسم الثانى الأصغر من الرواية، أن كل ذلك الكابوس لم يكن سوى مشروع رواية للبطل الحقيقى للرواية، حين نقرأ فى رسالته لزوجته: « أحاول هذه الأيام مع نص مراوغ، قطعت مرحلة لا بأس بها. بدأته بجملة كانت تلح بشدة على عقلى: عجباك..خذها ولم أخطط لشىء آخر، كل ما فى الأمر، أن أبدأ النص هكذا، بهذه الجملة.

وستدهشين أن الكلمة هنا، لم توجه لبشر ما، إنما قيلت لقط أسود اقتحم شقة الزوجية ساعة الغداء، عقب عودة الرجل من الصلاة مباشرة، وستدهشين أكثر حين تعرفين استجابة القط، فقد اختفى هو والزوجة التى سميتها سميرة.

ومن هذه الورطة، تبدأ الحكاية، فهل سيكون النص مجرد محاولة للبحث عن الزوجة، المختفية. لا أدرى، فقد قطعت شوطًا بالفعل فى هذه المحاولة. الغريب فى الأمر أننى أثناء الكتابة أبتعث الغريم الميت، وسميته صلاح، وهناك شك فى أنه تماهى فى جسد قط.

إنه نص مجنون وغريب.سأتتبعه حتى أرى ما يريده منى[١١]».

ومن هنا تكون حكاية (القط الأسود) عبارة عن معادل موضوعى لما يعيشه بطل الرواية من ضغط الحب والوحدة والفراق والشوق لزوجته، التى سافرت للعمل فى الميدان الطبى بالخليج، تاركة إياه وحده. وقد تدرج استكشاف سر هذه الحكاية العجيبة فى القسم الأكبر

من الرواية، من الغموض والالتباس الفانتاستيكى، إلى مستوى المعادل الموضوعى، ثم أخيراً إلى التنصيص الصريح خلال الرسائل المتبادلة بين الزوجين، على أن تلك الحكاية العجيبة هى مجرد مشروع رواية للزوج المبدع، وإسقاط لحالته النفسية. وبذلك يتوقف التأثير العجيب، الذى بلغ فى لحظة الذروة مستوى الفانتاستيك، بعد أن كشف سره بطل الرواية الحقيقى أى الزوج الروائى.

وهكذا تتحول الصفحات القليلة المتبقية من نص الرواية، إلى مجرد رسائل غرامية بين البطل وزوجته، مضمخة بالمشاعر الوجدانية المعهودة بين الزوجين. وإن كانت لا تخلو من إضاءة لحكاية (القط الأسود) باعتبارها الحادثة الأساس فى الرواية. خصوصًا أن المشترك بينها وبين القسمين القصيرين المتبقيين من الرواية، هو الغياب وفق ما تؤشر إليه عناوين الأقسام الثلاثة وعتبتا القسمين الأول والثانى:

القسم	العتبة	الصفحة	العنوان	الصفحة
١	«كل ما يريده العالم ويبحث عنه أصبح الآن غريبًا عن قلبى».هينه	٥	١ـ غياب فى التراب	٧
٢	«كل أيامى غيبوبة إثر غيبوبة وكل أحلامى الليلية تتوجه إلى حيث تلمع عينيك*السوداء وحيث تلمع خطواتك». إدجار آلان بو	١٠٨	٢ ـ غياب فى الرمل	١٠٩
٣			غياب فى الغياب	١٠٣

ويبدو من المقارنة بين النصين الشعبى والروائى، أنهما ذوا بنية واحدة مشتركة، تتكون من ثلاث وظائف مطردة فى القصص الشعبى، هى: النقص (المقدمة)، البحث(العقدة)، الإصلاح (الخاتمة). علمًا بأن الحادثة العجيبة (اختطاف الزوجة من لدن قوة خارقة)، هى النواة التى نهض عليها النصان معًا. وعند هذه النقطة، يمكن إثارة ملاحظة كون مسار الرواية كان شيقًا جذَّابًا فى القسم الأول الأكبر، عندما كان يتطور تخييليًا بموازاة مع موتيفات حكاية (الحرذون) العجيبة، بيد أنه أصبح مملًا عندما ابتعد عنها، فسقط فى بسط التفاصيل اليومية الواقعية المكرورة[١٢]، إلى حد الإسفاف، مثلما هو الطرح الانطباعى غير الفنى عن الخليجيات[١٣]. وأمام هذا الفصل بين المستويين الجماليين، تكون حكاية (القط الأسود) التخييلية المستنسخة للحكاية العجيبة الشعبية (الحرذون)، والمدعومة بأسطورة الإله (بست) الفرعونية، هى المجسدة لفرصة التعجيب فى رواية (عاشق الحى) ليوسف أبو رية.

ولعل مما زود هذه الرواية بمؤثثات الموروث الشعبى العجيب، هذه الهيمنة للجو الشعبى الخرافى على فضائها، ولجوئها إلى استدعاء الأمثال الشعبية والأشعار التراثية، وكذا ميلها إلى استعمال اللهجة العامية فى الحوار غالبًا والسرد أحيانًا، الأمر الذى يذكر بلغة الرواية الشفاهية لتداول القصص الشعبى. فى حين صارت لغة القسم الأخير من الرواية مثقفة وواقعية، بعيدة عن مستوى حمولتها الخرافية السابقة. إضافة إلى استحضار الأسطورة الفرعونية للإله (بست)

المتشكل على صورة قط أسود، إلى جانب أحداث وتفسيرات تاريخية متعددة.

يتأكد من هذه المقاربة، أن الموروث الشعبى، وضمنه القصص الشعبى، فعلًا يوفر معينًا ثرًا، لمن يحسن استرفاده بحس جمالى رفيع ووعى فنى أعمق. ويمكن استثماره فى توليد النصوص الإبداعية من كل الأجناس الأدبية، وفى مقدمتها الآثار السردية الرائعة، وفق ما اجترحه جبرييل جارسيا ماركيز وباولو كويلهو ونجيب محفوظ، وأمثالهم من أعلام الرواية والقصة القصيرة.

هـوامـش:

(1) Vladimir Propp : Morfologia del cuento, Tr. Laurdes Orte, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981, P. 107.

(٢) انظر: مصطفى يعلى: **القصص الشعبى بالمغرب ـ دراسة مورفولوجية**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص ٦٢.

(٣) أحمد زياد محبك: **العجائبية فى الحكايات الشعبية**، مجلة المأثورات الشعبية، س ١٩، ع ٧١، ص ٦٨، ٦٩.

(٤) راجع: مصطفى يعلى: **العجيب أفقًا للخلاص فى رواية (ليالى ألف ليلة) لنجيب محفوظ**، ضمن كتاب «**نجيب محفوظ والنقد المغربى**» المركز الثقافى المصرى، الرباط، ٢٠١٢، ص ٨٥ - ١٠٥.

(٥) منشورة بسلسلة (**روايات الهلال**) المصرية، ع ٦٧٤، فبراير ٢٠٠٥.

(٦) وردت فى (**حكايات من الصحراء**) لصالح زيادنة، مطبعة أسيل ـ الرام، القدس، ٢٠٠٣، ص .

(٧) عاشق الحى، ص ٩.

(٨)المصدر والصفحة نفساهما.

(٩) نفسه، ص ٩.

* الصواب: أعينك السوداء، أو عيناك السوداوان.

(١٠) نفسه، ص ٦٩.

(١١) نفسه، ص ١٣٧.

(١٢) انظر: ص ١٣٣.

(١٣) انظر: ص ١٧٣.





التراث الشعبي المصري في مسرح أبو العلا السلاموني «مأذون المحروسة» نموذجًا

محمد عبد الله حسين

- ١ -

يمكن للباحث المدقق في تاريخ العلاقة بين النص المسرحي والتراث- بأشكاله كافة- أن يحدد ثلاثة اتجاهات اتجه نحوها الكاتب المسرحي العربي أثناء تعامله مع التراث:

١) اتجاه نحو المسرحة الحرفية للتراث، وهي مجرد مسرحة شكلية لا تعكس موقفًا أو تقترح تعديلًا على المادة التراثية.

٢) اتجاه نحو المزاوجة بين النقل الحرفي الممسرح للتراث مع اقتراح تعديلات طفيفة لإسقاط الواقع الحاضر على وقائع التراث بقصد نقد الواقع (اللحظة الراهنة) دون الصدام مع السلطة أو الرقيب.

٣) تطويع المادة التراثية للحاضر مع استشراف المستقبل عن طريق الاختلاف مع هذه المادة التراثية أو الصدام معها، عن طريق إعادة قراءتها أو إعادة خلقها أو إبداعها من جديد في زمن مغاير لزمنها.

وهذه الاتجاهات الثلاثة تعكس التطور التاريخى للكتابة المسرحية التى تعتمد على مادة تراثية من جهة، ومن جهة أخرى تعكس تطور مفهوم الكاتب المسرحى للمادة التراثية وكيفية التعامل معها بوصفها مادة ليس لها وجود خارج الأنا، خارج النحن؛ لأن التراث يمثل ذاكرتنا الجمعية التى تلتقى فيها كل الذوات وتنصهر فيها كل الأنوات؛ فالتراث على حد تعبير عبدالكريم برشيد هو «النحن، وهو يحيا بحياتنا، ويموت بموتنا، وهو يتسع باتساع اهتماماتنا وآفاقنا، ويضيق بضيق قضايانا ومحدوديتها»[1]، ومن ثم يمكن أن نصف الذاكرة التراثية بأنها ذاكرة مفتوحة، تقبل الحوار والجدل، يمكن التأثير فيها والتأثر بها.

-٢-

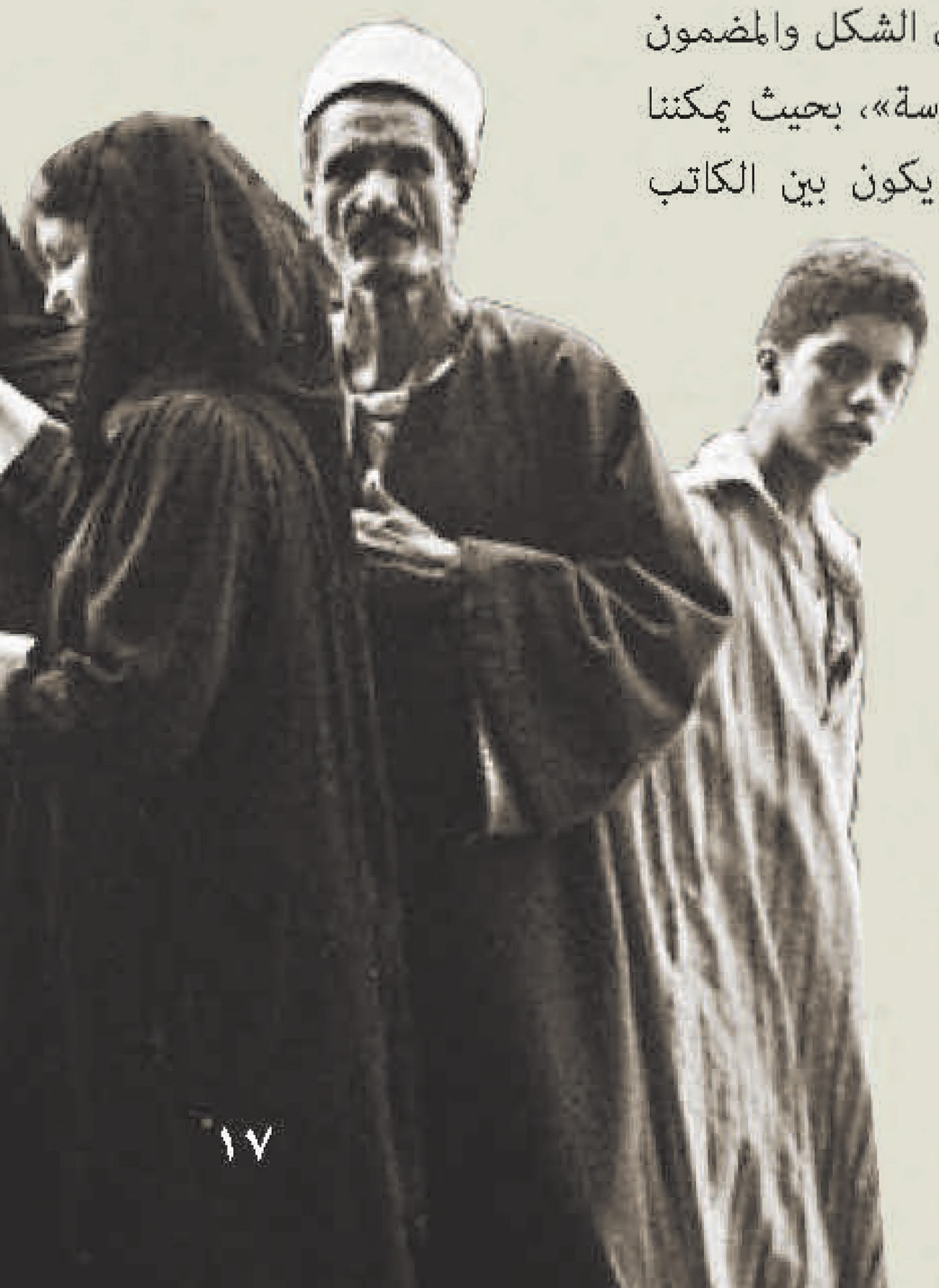
استلهم كثير من كتاب الدراما مادتهم الدرامية من التراث ومصادره المختلفة (الأسطورة- التاريخ- الأدب الشعبى- التراث الدينى)، ويمكن ملاحظة ذلك ورصده منذ البدايات الأولى عند مارون نقاش وأبى خليل القبانى الذى عرف عنه تركيزه الشديد «على المحلى ثم تعزيزه لهذا المحلى من خلال استخدام التراث من جهة ثانية»[2]، لقد ركز القبانى على المحلية تركيزًا كاملًا من حيث اللغة ومن حيث الموقف الحياتى للإنسان البسيط ومشكلاته معتمدًا على حوادث تراثية وحكايات شعبية، ويمكن رصد ذلك فى المسرح المصرى منذ بداياته الحقيقية منذ أن كتب إبراهيم رمزى مسرحية «سر الحاكم بأمر الله»، وهى عرض لأحداث تاريخية وقعت فى عهد الدولة الفاطمية، ومسرحية «أبطال المنصورة»، وتناول فيها صفحات مشرقة من تاريخ الكفاح الوطنى ضد الصليبيين، ثم توالت بعد ذلك الأعمال الدرامية المستمدة من التاريخ والأسطورة أو التراث الدينى على يد الرواد توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير، ثم عند كتاب **الواقعية الاشتراكية** (ألفريد فرج، يوسف إدريس، محمود دياب، سعد وهبة، نجيب سرور.. وغيرهم) هذا على مستوى الدراما النثرية، وكانت أعمال شوقى وعزيز أباظة المسرحية نموذجًا للدراما الشعرية التى تستقى موضوعاتها من التاريخ ومن التراث على سبيل المثال: «عنترة»، و«قمبيز»، و«مصرع كليوباترا»، و«مجنون ليلى»، و«على بك الكبير» لشوقى، و«العباسة»، و«شهريار»، و«غروب الأندلس»، و«قيس وليلى»، و«الناصر» لعزيز أباظة.

كانت هذه الأعمال وغيرها على مستوى الدراما الشعرية والنثرية تتعامل مع التراث بوصفه «مادة» خام «تنتمى إلى الماضى الذى انتهت وظيفته»[3]، ولم تتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة تسهم فى تطوير التاريخ وتغييره، وتنبه إلى ما يجب إعادة النظر فيه، فقد كان التراث بالنسبة لهؤلاء الرواد أقرب لأن يكون «وسيلة للتسجيل وعرض الموضوعات الجاهزة التى لا تحتاج إلى أكثر من الصياغة أو النظم الشعرى»[4]. لقد وقع الرواد الأوائل فيما يمكن تسميته بالوقوع فى أسر التاريخ أو التراث بوجه عام- إن صح التعبير-، بل إن بعض هؤلاء الرواد يصدق عليهم ما قاله محمد مندور عن مسرح عزيز أباظة؛ حيث إنه «تقيد بحقائق التاريخ، بل أثبت مراجعه التاريخية بشأنها... إمعانًا فى الدقة، وكان قصده من ذلك إحياء البطولات التاريخية»[5]، ومن ثم أصبح هذا التراث عند هؤلاء الرواد- فى نظرى- كمًا من المعارف والمعلومات تعرض فى شكل حوارات بين الشخوص كما وردت فى كتب التاريخ، غافلين السمة المميزة للتاريخ من حيث «قابلية استيعابه لفن المسرح بشرط أن يستوعب المسرح القدرة البعيدة على إبقاء النبض الحيوى فيما ينظر إليه من

أحداث التاريخ»[٦]، هذا النبض الحيوى لن يستمر إلا إذا لمس التاريخ همومًا متشابهة على أرض الواقع الذى أفرز النص المسرحى، أو بمعنى آخر أن يجد النظير التاريخى النظير الواقعى الذى يماثله وهذا ما يفسر «تعدد القراءات لحدث تاريخى واحد... وقد تكون هذه القراءات مناقضة، لأى قراءة تعكس موقفًا معينًا، والموقف لا يعد وأن يكون فى النهاية إلا معطى ذاتيًا»[٧]. إذن فالتراث يتجدد من خلال علاقتنا نحن به.. فهو ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة تتلون من خلال مواقفنا إزاءه، لقد وقع كثير من كتاب الدراما فى فخ النظرة إلى التراث على أنه شىء مقدس لا يمكن المساس به، والنظر إليه من خلال علاقة ميكانيكية تربطنا به، وهذه هى المعضلة الكبرى التى أرقت ولا تزال تؤرق المهتمين بالمسرح؛ لأن هذه النظرة الجامدة لا يمكن أن تخلق مسرحًا بقدر ما توثق تراثًا- هو فى الأصل موثق- فالعلاقة بين الدراما والتراث يجب أن تكون علاقة جدلية تأخذ منه وتعطيه بقدر ما تأخذ؛ لأن الارتباط بالتراث من خلال علاقة التقديس «لا يمكن أن يعطى فى النهاية إلا موروثًا جامدًا وثابتًا وميتًا.. أما العلاقة الميكانيكية به فإنها لا يمكن أن تنتج تراثًا متحركًا، وأقصى ما يمكن أن تعطيه هو موروث أحادى البعد والمستوى، موروث لا يفعل ولا ينفعل ولا يؤثر ولا يتأثر، ولا يغير ولا يتغير»[٨]، إن الفارق بين المؤرخ أو دارس التراث والكاتب الدرامى فارق كبير، فالأول يعتمد على الظواهر الاجتماعية فى صورها المطلقة والتى تتخذ من التراث أحداثًا ووقائع ليست لها خصائص إنسانية محددة، وبالتالى فهو يقف عند المرحلة التاريخية التى يريد معالجتها. أما الثانى فيتخذ من النفس البشرية- بكل صراعاتها وتناقضاتها- نقطة انطلاق لبنائه الفنى متخذًا من المرحلة التاريخية مادة لكى ينطلق إلى آفاق إنسانية أوسع وأرحب، وبذلك يتحول العمل المسرحى إلى عمل إنسانى خالد يصلح لكل زمان أو مكان، وهذا بالضبط ما فعله شكسبير فى مسرحياته التاريخية ومآسيه الكبرى.

-٣-

تتجلى أشكال جديدة من أشكال آليات استخدام التراث على مستوى الشكل والمضمون بشكل لافت للنظر فى مسرحية محمد أبو العلا السلاموني «مآذن المحروسة»، بحيث يمكننا أن نصف هذا النص الدرامى بأنه النموذج أو المثال لما ينبغى أن يكون بين الكاتب المسرحى وتراثه؛ حيث يمتزج فيه الحدث التاريخى بالتراث الشعبى، فى محاولة ناجحة لتأصيل الشكل المسرحى العربى، استطاع الكاتب من خلاله أن يهدم الثوابت التى سيطرت على فكر مبدعى المسرح، ونقاده ومنظريه زمنًا طويلًا، ولم يستطيعوا التخلص منها حتى الآن. فللكاتب محاولات كثيرة للبحث عن الصيغة المسرحية المبتغاة، صيغة نابعة من التراث العربى بشكل عام، والتراث الشعبى المصرى بشكل خاص، يمكن أن نتلمسها بشكل أو بآخر فى معظم أعماله المسرحية المعتمدة على التراث، بداية من مسرحياته التى كتبها فى المرحلة الإبداعية المبكرة عنده مثل: «الثأر ورحلة العذاب»، و«سيف الله خالد بن الوليد»، ثم إبداعاته فى المرحلة التالية والتى يتكئ فيها على استلهام أحداث مهمة فى التاريخ المصرى الحديث، فى زمن الحملة الفرنسية وزمن حكم



محمد على، وهى فترة مليئة بالأحداث التى خطفت لب السلامونى وأسرته، فكانت بمثابة قوة الدفع الذاتية نحو البحث عن الشكل الأصيل، الذى يحاول الكاتب من خلاله إثبات أن الظاهرة المسرحية متجذرة فى التربة المصرية من قبل أن يعرف المصريون المسرح بشكله الأوروبى، فكانت أعماله: «رجل فى القلعة»، و«زوبة المصرية»، و«المصرى وأميرة الفرنجة» و«مآذن المحروسة».

تمثل «مآذن المحروسة»- فى نظرى- درة التاج- إن صح التعبير- فى سلسلة المسرحيات التى تعاملت مع التراث بآليات جديدة مختلفة ومعاصرة. بداية من عنوانها الدال (مآذن)؛ حيث الأزهر والدين المصفى فى مصر، وأولياء الله الصالحين ومالهم من قداسة عند المصريين، يقيمون لهم الموالد والاحتفالات الشعبية ذات النكهة المصرية الخالصة. و«المحروسة» وهى الصفة التى أطلقها المأثور الشعبى على مصر، فهى محروسة بنيلها، وأبنائها، والأزهر الشريف، ومساجدها، وأولياء الله الصالحين المنتشرين فى ربوعها، محروسة أيضًا بكنائسها وأديرتها ورهبانها.

العنوان إذن عنوان دال، ومضمون المسرحية يؤكد هذه الدلالة، فالموضوع الرئيس للمسرحية هو إظهار صفحة مشرقة من صفحات النضال الوطنى المصرى فى مقاومة الحملة الفرنسية، وصموده العظيم بقيادة مشايخ الأزهر من أجل الحفاظ على هوية مصر العربية والدينية؛ حيث تبدو مقومات الشخصية المصرية- من خلال النص- واضحة جلية ضد شراسة الغزاة وبطشهم الماثل فى قواتهم وعتادهم الحربى الحديث غير المألوف للمصريين.

وهنا تكمن صعوبة الطرح، فالموضوع جاد يحتمل قدرًا كبيرًا من المباشرة والخطابية التى قلما ينجو منها نص مسرحى يتعرض للمواقف البطولية؛ حيث تبدو انفعالات الأبطال تجاه قضاياهم الوطنية المصيرية، وهذا فى ذاته فخ كبير يقع فيه كاتب الدراما، فيبتعد بنصه المسرحى عن جماليات الفن، ويضعف من قوة تأثيره على المتلقى؛ بما يحمله من خطاب مباشر وصريح.



واللافت للنظر هنا أن السلامونى قد نجا- بحس الكاتب الدرامى المتمرس- من الوقوع فى هذا الشرك، وذلك عن طريق الشكل التراثى الذى اختاره بوعى شديد لطرح هذا الموضوع، فلجأ إلى فنون الفرجة الشعبية التى كانت سائدة أثناء الحملة الفرنسية، عارضًا صورًا حية لاحتفالات المصريين فى الموالد، والأعياد، مازجًا بين الأغانى الشعبية فى مثل هذه المناسبات وبين الشكل الاحتفالى للمصريين فى مناسباتهم المقدسة (المولد النبوى- عيد وفاء النيل)، إضافة إلى طقوس حفلات الختان والزواج.... إلخ، وهنا تكتمل الدائرة التراثية؛ حيث اتكأ السلامونى على شكل تراثى كان موجودًا بالفعل على أرض الواقع فى زمن الحدث التاريخى نفسه، لائذًا بمفرداته الشعبية الاحتفالية، وهذا- فى ظنى- ما يميز هذا العمل؛ حيث تكتمل فيه الدائرة التراثية من جميع الأوجه على مستوى الشكل والمضمون فى آن واحد، وبهذا تبدو التشكيلات الدرامية فى النص تراثية مئة بالمئة (مضمونًا وشكلًا وشخصية ولغة وحوارًا.. إلخ)، وهذا ما يدفعنى إلى الزعم بأن هذا الطرح بهذا الشكل هو من أكمل تجليات آليات استخدام الكاتب المسرحى للتراث.

اختار السلاموني مجموعة من الممثلين الشعبيين الجوالين، كانوا يعرفون في ذلك الوقت باسم «المحبظين»، وجسد من خلالهم أحداث نضال الشعب مستخدمًا الفصل بين ما هو واقع وما هو تمثيل، ليعطى لعمله الدرامى قيمة جمالية تشد المتلقى وتثرى الحدث فى آن واحد.

كانت أول إشارة إلى «المحبظين» قد وردت فى كتاب الرحالة إدوارد وليم لين **المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر**؛ حيث ذكر أن «هؤلاء المحبظين كانوا يقدمون عروضهم الفنية فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين حين يلعبون فى الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة..... إلخ»[٩].

ثم أخبر عنهم أيضًا يعقوب لانداو فى كتابه **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب** قائلًا عنهم: إنهم كانوا «يجذبون السامعين والنظارة فى حلقات يقيمونها فى الأماكن العامة فى أحياء القاهرة.... وأن عروضهم كانت تعتمد أساسًا على فكاهات فجة وأفعال غير مهذبة بهدف المتعة والتسلية وتلقى الاستحسان والتحية»[١٠].

لقد اختار السلاموني أبطال مسرحيته من بين هؤلاء المحبظين، واستخدم أسلوبهم فى التهريج والتنكيت والتشخيص؛ ليتخلص من الخطابية والمباشرة التى تفرض غالبًا على المسرحيات ذات الصبغة الوطنية. لم يكتف السلاموني بذلك، بل أضاف إلى شخصيات المسرحية، شخصيات أخرى جادة من مجاورى الأزهر. وهنا ينجح السلاموني نجاحًا مبهرًا حقا- عندما جعل هؤلاء المجاورين يشاركون فرقة المحبظين فى التشخيص، فيؤدون أدوار مشايخ الأزهر الشرفاء، ودور الزعيم محمد كريم.. ليؤكد السلاموني من خلال هذا الامتزاج بين مجاورى الأزهر والمحبظين- برغم ما بينهما من تفاوت فى الثقافة والعلم- دور الفن ووظيفته الاجتماعية وأهمية ارتباطه بالواقع، ودوره فى إذكاء روح المقاومة هذا من ناحية، ويؤكد أنه لا تعارض بين الدين وبين الفن الهادف المحترم من ناحية أخرى. والدليل القاطع مشاركة المجاورين فى لعبة التشخيص، مؤكدًا قوة تأثير الفنون الشعبية من ناحية ثالثة.

ذيّل السلاموني عنوان المسرحية بهذا الوصف: مآذن المحروسة «سهرة مسرحية شعبية أحيتها فرقة المحبظين الشعبية بأمر سارى عسكر الفرنسيس نابليون بونابرت فى القاهرة المحروسة سنة ١٧٩٨م»[١١].

المسرحية مكونة من «تمهيد.. وبداية السهرة.. ونهاية السهرة»، تدور أحداث التمهيد فى حارة من حارات الحرافيش فى القاهرة المحروسة سنة ١٧٩٨م، وهى حارة خاصة بفرق المحبظين والمشخصاتية وفنانى هذا العصر من المداحين والطبالين والغوازى.. وغيرهم؛ حيث يقومون بالتدريب المعتاد تحت قيادة «سعدون» نقيب المحبظين..

هذا التمهيد بمثابة التقديمة الدرامية، لكنها تقديمة غير منظمة مخالفة تمامًا للتقديمة الأرسطية؛ حيث تبدأ تلقائية دون تخطيط مسبق، نفهم منها كيف يعيش الفنان الشعبى حياته والجو العام المحيط به ومستوى لغته فى الخطاب، وطريقة تحايله على الآخرين،

ومداعباته ومشاكساته الدائمة لزملائه وللجماهير على حد سواء. حالة من الفوضى الممتعة المشبعة بعبق أحياء القاهرة الشعبية....

زوبـــــة: وأنا ذنبى إيه يا سعدون يا خويا.. دول شوية مهابيل.. مخابيل.. هو أنا لو عاوزه اتجوز.. اتجوز محبظاتى منهم.

سعدون: لا يا شيخه.. آمال عاوزه تتجوزى مين يا بنت القرداتى.. تكونيش عاوزه تجوزى الوالى العثمانى...

زوبـــــة: (بكبرياء) اطلع لفوق يا سعدون.

سعدون: إيه.. (ساخرًا) يبقى مفيش غير السلطان.

زوبـــــة: لا وانت الصادق... اللى غلب السلطان..

سعدون: ويطلع مين ده بقى اللى غلب السلطان يا روح أخوكِ.

زوبـــــة: سارى عسكر الفرنسيس.. نابليون يا سعدون.

سعدون: (وهو يكتم فمها) يخرب بيتك.. طب غورى من وشى لاحسن أخلى يومك أسود قطران زى الهباب...[١٢].

هذا نموذج لمستوى من مستويات الحوار داخل النص، يكشف عن حياة المحبظين، سرعان ما يتكشف أكثر بدخول المحبظين (على كاكا- أبو عجور- حسون). يبدأ سعدون عمل البروفات والتدريبات فى جو فوضوى وغير منظم بالمرة؛ حيث يتصارع ثلاثتهم على حب زوبة أخت سعدون، وهى تتمنع عليهم وهذا خط درامى فرعى يلعب عليه السلامونى طوال زمن السهرة، ومن المفارقات أنه يتحد مع الخط الرئيس فى النهاية عندما يقوم على كاكا بدور نابليون مرتديًا ملابسه... فتقع زوبة فى حبه!! وتوافق على الزواج منه.... تتكشف أحداث السهرة عندما يدخل «بارتلمى» كتخدا مستحفظان المحروسة... فيشيع الرعب فى الجميع لما له من سطوة، فهو رومى لا يتفاهم بسهولة، كان مستحفظان القاهرة فى أثناء حكم الوالى العثمانى، واستمر فى منصبه بعد دخول نابليون، لا مبدأ، لا ذمة، لا دين!!

بارتلمى: ما دام حظرتنا يتكلم... يبقى سش.. حظرتكم يسمع.

سعدون: بس كده.. اتكلم وأنا ودانى مطرطقها لك أهى... إيه أوامر جنابك؟

بارتلمى: جناب سارى عسكر نابليون بونابرته... قائد جيوش فرنسيس ناوى يقيم احتفالات عظيمات.. بمناسبات وفاء نيل.. مولد نبوى.. عيد جمهوريات فرنساويات..

سعدون: طب وفاء النيل ومولد النبى وفهمناه.. إيه بقى عيد الجمهوريات الفرنساويات دى.. ما لنا بيها دى يا جناب كتخدا..؟

بارتلمى: دى عشان يكون احتفالات مصريين وفرنسيس كله مع بعضه سوا.. سوا.. مفهوم.

سعدون: آه.. قلت لى..... قصدك يبقى زيتنا فى دقيقنا ونبقى حبايب[١٣].

يدرك الفنان الشعبى الأصيل بحسه الوطنى أنه لا علاقة بين أعيادنا الشعبية، وأعياد الفرنسيين، لكنه فى النهاية يخضع لرغبات سارى عسكر ويذعن لأوامر الكتخدا، يقع سعدون فى حيص بيص، ضميره اليقظ يرفض الاحتفال مع الأعداء وخوفه من الكتخدا وبطشه يجعله يتردد فى القبول!! فيلجأ إلى «محمد» و«أحمد» مجاورى الأزهر... يستفتيهم.. فيشجعونه على القبول، حتى يتلهى الفرنسيين وتبتعد أعينهم عن الثوار.. حيث مشايخ الأزهر وطلابه يستعدون لثورة عارمة، ليس ذلك فحسب بل يعرضان عليه المشاركة معه فى «التحبيظ» إذا اقتضت الضرورة، وهنا يؤكد السلامونى على دور الفنان الشعبى، وقوة تأثير ما يعرضه على متلقيه؛ حيث تتلاحم الظاهرة الشعبية مع الواقع المعيش، تفضحه وتعريه، وكثيرًا ما ترسم لأبناء الشعب طريق الخلاص.

أحمد: الثورة اللى حا تنطلق من الأزهر.. لازم نمهد لها فى كل مكان عن طريق الفن وتأثيره فى وجدان الناس.....

محمد: برضه مش فاهم إنت ناوى على إيه بالضبط..

أحمد: شوف يا شيخ أحمد لازم تعرف إن الفن ده شىء خطير.. ممكن تتغير بيه مفاهيم الناس وأفكارهم.. وهى دى خطورة المسألة اللى ناوى عليها سارى عسكر نابليون.. وعشان كده احنا كمان لازم ننتهز الفرصة دى ونستخدم نفس السلاح.. سلاح فن الشعب[١٤].

تبدأ السهرة فى ميدان الأزبكية وهو ساحة الاحتفال الرئيسة.. ثلاث منصات.. الوسطى لنابليون وقواده.. واليمنى للعلماء والمشايخ، واليسرى لفرق المحبظين والمداحين.. وباقى الساحة للنظارة من أهالى المحروسة.

تبدأ السهرة تحت التهديد الكتخدا يهدد ويتوعد المحبظين الذين تأخروا عن موعد حضورهم إلى ساحة الاحتفال....

بارتلمى: رص خوازيق ولد... كل محبظاتى له خازوق..

سعدون: يا جناب الكتخدا صلى على النبى أمال... اخزى عين الشيطان وحياة أبوك.. إحنا مش ناقصين..

بارتلمى: مستحيل.. كل عسكرى يحط محبظاتى فوق خازوق[١٥].

لا ينقذ سعدون ورفاقه من هذه الورطة سوى «زوبة» بدلالها؛ حيث تغوى الكتخدا، فيسامح المحبظين... هذا الموقف وغيره يعتمد الكاتب إثارته من حين لآخر من أجل تهيئة الجو العام للأحداث الساخنة القادمة؛ لأن ما سوف يقدمه المحبظون لا يرضى نابليون وبالطبع لا يرضى أداة قمعه الجهنمية «الكتخدا».

يقوم المحبظون بالتشخيص... تشخيص حال مصر أثناء قدوم الحملة الفرنسية (على كاكا) فى ملابس الوالى العثمانى، (أبو عجور) فى ملابس مراد بك، (حسون) فى ملابس إبراهيم بك... وتدور لعبة التشخيص فى سهولة ويسر وبطريقة ترضى «الكتخدا» و«نابليون» فى البداية.. ثم يقوم «محمد» بدور الشيخ السادات، و«أحمد» يقوم بدور الشيخ الشرقاوى، وتسير اللعبة فى طريقها إلى أن يدخل نابليون اللعبة رسميًا.



سعدون: ... حا نشخص ساری عسكر نابليون.

بارتلمی: أمان ربی أمان.. بتقول إيه محبظاتی مجنون...؟

سعدون: وفيها إيه بس يا جناب الكتخدا..

بارتلمی: فيها إيه.. فيها قطع رقبات.. فيها خازوق تقعد عليه محبظاتی خرسيس.. هات خازوق ولد..

سعدون: صبرك بالله بس وبلاش الحمقة دی.. أنا عندی فكرة.. روح اسأل ساری عسكر واعرض عليه الفكرة.. إذا وافق كان بها... وإن موافقش يبقی خلاص.. بس أنا متأكد أنه حا يوافق.

بارتلمی: (مستنكرًا) معقول سعدون... [١٦].

كلما وصلت اللعبة إلى منطقة خطرة، يلجأ السلاموني إلى الفصل إما عن طريق الغناء الشعبی والإنشاد الدينی، وإما عن طريق تحويل خط الصراع الرئيس إلى أحد الخطوط الفرعية ليخفف من حدة التوتر، وهو ما يعرف في لغة النقد باسم الترويح الكوميدی، فيحيلنا إلى الخط الفرعی (علی كاكا- زوبة).

نابليون يوافق على تشخيص المحبظاتية شخصيته ليدخل اللعبة التشخيصية ماثلًا في شخص «علی كاكا»، بينما هو يجلس مع المتفرجين، وهنا تدخل اللعبة إلى منطقة الذروة.

أحـمـد: فلتسمع يا ساری عسكر.. إن كان لديك القوة كی تتباهی أمام الشعب الأعزل.. فاعلم أن القوة في أيدی الإنسان تزول.. لكن القوة عند الله هی الأبقی وإليه جميع الأشياء تؤول.. وإذا كنا قد جئناك لكی نبحث معك المحنة.. لا يعنی ذلك أن نسلمك الدين والدنيا.. فالدين له رب يحميه أما الدنيا فلتأخذ منها ما أنت تشاء.. لكن فلتعلم أنك لن تشبع منها.. وستخرج منها صفر اليد وكأنك لم تأكل أبدًا.. جوعك للدنيا جوع أبدی لا يشبع قط ونهايته البطلان.



علی كاكا: من أنت لتتجرأ بالقول علينا يا هذا؟

أحـمـد: أنا عبدالله الشرقاوی شيخ الأزهر.. أتكلم باسم الأزهر والعلماء وباسم المصريين.

علی كاكا: حسنا.. أين نقيب الأشراف.. أعنی السيد مكرم.

أحـمـد: فضّل أن يهجر أرضًا يحكمها ظلم العدوان.

علی كاكا: وأين الشيخ السادات.

أحـمـد: قرر أن يعتكف الظلم ولزم الدار.

علی كاكا: ... أنتم آتون على مضض...

أحـمـد: ما تنتظر إذن من قوم تسلب منهم كل الأرض .. أجنابك ينتظر الترحيب وتقديم القربان.

علی كاكا: هذا هو حكم الأمر الواقع.. وعلينا أن نتفق عليه الآن [١٧].

الحدث يصل إلى ذروته على المستويين (الواقع- التشخيص) ومن داخل اللعبة يدعو مشايخ الأزهر نابليون لحقن دماء المصريين، ونابليون يشترط شرطًا عجيبًا: مبايعته على أن يملك مصر. وهذا ما يرفضه المشايخ ويتطور الأمر إلى أن يعلن الأزهر الحرب على نابليون!! لكن يتدخل الشيخ «مهدى» ويقوم بدوره أحد المجاورين أيضًا ليقنع الشيخ الشرقاوى بقبول الهدنة مع سارى عسكر فرنسا، ويوافقون على تكوين الديوان.... لتنتهى بداية السهرة نهاية غير متوقعة عندما يحاول (على كاكا) أن يضع طيلسان الجمهورية الفرنسية المثلث الألوان، على كتفى الشيخ أحمد، إلا أن الشيخ أحمد يتناول الطيلسان بغضب ويطرحه أرضًا، قائلًا: (كلا يا سارى عسكر نابليون.. إنا لا نعمل فى ظل فرنسا.. بل مصر ومصر فقط) فيلتهب حماس الجماهير حاملين الشيخ أحمد على الأعناق ويدوسون الطيلسان الفرنسى بالأقدام مرددين: «الله أكبر الله أكبر.. متجهين إلى على كاكا يركلونه بالأقدام تعبيرًا عن غيظهم من سارى عسكر».

على كاكا: (مستنجدًا) الحقونى يا جدعان.. ده تحبيظ مش جد.. أنا مش سارى عسكر نابليون.. ده تشخيص يا هوه الحقنى يا سعدون.. الحقنى يا جناب الكتخدا [١٨].

يعد هذا الموقف وغيره فى النص الدرامى نموذجًا لتفاعل الفن الشعبى مع الواقع، وهو موقف دال أيضًا على ما يمكن أن يناله الفنان الشعبى من عقاب، قد يصل إلى حد جلوسه على الخازوق!!!

تنتهى بداية السهرة نهاية يفصل فيها بين الواقع والتشخيص، وهى تمثل ذروة من ذروات المواجهة المتعددة بين الشعب والفرنسيين على مستوى التشخيص وعلى مستوى الواقع أيضًا. تبدأ نهاية السهرة، فى المكان نفسه؛ حيث يحتجز الكتخدا ورجاله المحبظين والمجاورين شاهرين أسلحتهم فى وجوههم مضيقين عليهم الخناق فى شبه دائرة.

نابليون يصدر تعليماته بالإفراج عن المحبظين طالبًا استمرار الحفل، فيأمر المحبظين بتجسيد احتفالات وفاء النيل. يبدأ سعدون ومجموعته الاستعداد للاحتفال، وقد جهز عروسة من الخشب والقماش لتزين الحفل، لكن (الكتخدا) يقترح عليه استبدالها بعروسة من لحم ودم ليقدمها هدية لسارى عسكر. يرفض سعدون وبشدة بينما توافق زوبة على القيام بهذا الدور.. وهنا يعاود السلامونى لعبته المفضلة فى امتزاج الفن الشعبى بالواقع، ذلك من خلال مشهد احتفالى بديع يصور احتفالات المصريين بعيد «وفاء النيل».

بارتلمى: جناب سارى عسكر يقدم عظيم احترامات لشعب النيل وعروس النيل.. (يتقدم نابليون مقبّلًا يد زوبة وسط أصوات الاستهجان من جانب الجماهير، ويبدو أن زوبة تتعمد أن تشجع نابليون لتبعث فى نفوس الناس مزيدًا من الحنق والحمية- نابليون يهمس إلى بارتلمى).

بارتلمى: بشرى لأهالى المحروسة، جناب سارى عسكر يريد زواج عروس النيل[١٩].

ويبدو أنه لا فكاك، فكلما انقضت حكاية، تحل حكاية غيرها وكلما انفرجت عقدة، تحل مكانها عقدة جديدة، والعامل المشترك بين هذه الحكايات هو قصة كفاح الشعب ضد المعتدى المغتصب، وهذا هو السر- فى نظرى- الذى لا يجعل الصراع الدرامى يصاب بالركود داخل

الدراما، إضافة إلى ما تحدثه عناصر الفرجة الشعبية من متعة للمتلقى، فتجعله فى حالة من الاندهاش المستمر، بين رفض «سعدون» ورفاقه خصوصًا «على كاكا» الذى يهيم حبًا فى زوبة، وتصميم سارى عسكر الحقيقى على الزواج من عروس النيل تتأرجح اللعبة، حتى يدخل المجاورون مرة أخرى فيها، وهم رمز الوعى الرسمى داخل اللعبة التشخيصية فيكشفون الملعوب (خليك صاحى يا سعدون.. سارى عسكر بدأ يدخل لعبة التشخيص لما حس أن الاحتفال حايفلت من أيديه.. هدفه يكسب الناس بحكاية الجواز من عروس النيل)[٢٠].

يتقمص «محمد» دور المأذون حتى يفسد هذا الزواج وقد أصبح نابليون نفسه داخل اللعبة مع المحبظين، فيعلن أن: الزواج باطل كل البطلان.. لأن العروس مسلمة.. والعريس غير مسلم.. فيواجهه نابليون بدهاء آخر، فيعلن إسلامه وإسلام الجنود ويدخل اللعبة رسميًا، وسعدون فى حيرة، بل فى ورطة، لكن الشيخ أحمد يدرك مغزى اللعبة، فنابليون بدأ يغزو مصر من الداخل بعدما فشل فى غزوها من الخارج، فيتمادى معه فى اللعبة محاولًا كشفه أمام الناس.

محمـد: .. عشان سارى عسكر وجنوده يبقوا مسلمين ويصح إسلامهم لازم يبرهنوا على ده بحاجتين.. يمتنعوا عن شرب الخمر وينفذوا عملية الختان[٢١].

وهنا ينتهز السلامونى الفرصة السانحة لممارسة اللعب على التراث داخل النص والتنويع فى البنى التراثية التى تتراكم تلقائيًا دونما اقتحام.. ذلك عندما يحاول سعدون أن يُفهم «الكتخدا» معنى كلمة ختان، فلا يفهم، فيغنى له أغنية شعبية (يا عريس يا صغير علقة تفوت ولا حد يموت) فلا يفهم؛ فيضطر إلى شرحها له مباشرة.. فإذا كان هذا هو حال الكتخدا الذى عاشر المصريين منذ زمن فكيف إذن سيفهم نابليون معنى عملية الختان، فيلجأ سعدون إلى عمل فاصل احتفالى شعبى عن احتفالات الطهور.. لتكتمل به الدائرة التراثية داخل النص من حيث كونه وظيفة فنية استخدمها الكاتب أدت دورًا دراميًا فى الحكاية الأصلية أضفت بُعدًا جماليًا على الفرجة الشعبية فى آن واحد.

يرفض نابليون هذا الاقتراح، فيطلب محمد منهم كفارة يدفعونها عن هذه المخالفة، أو هذا الذنب، فينسحب نابليون من اللعبة مقررًا أن كل ذلك تشخيص، ليعود «على كاكا» من جديد فى دور نابليون ويتزوج من عروس النيل «زوبة»، وهذا ما كان يتمناه على مستوى الواقع وعلى مستوى التشخيص.

يقدم المحبظون ملعوبًا آخر «حكاية السيد محمد كريم»، وهى بمثابة الجرح الذى ينغص «نابليون» ويثير حفيظة المصريين ويؤلبهم على نابليون فيقوم الشيخ أحمد بدور محمد كريم، ويظل الجدال بين نابليون ومحمد كريم فيحكم عليه بالإعدام.

مجاور[١]: أو تقبل أن تعدم وبمقدروك أن تدفع مقدار الفدية..؟

أحـمـد: ولماذا لا أقبل يا شيخ مهدى.. أنا أشترى الآن الآخرة بدنيا يحكمها سارى عسكر جيش فرنسا.. أو ليس الثمن زهيدًا حقًا يا سادة.. أو ليس زهيدًا أن أشترى كرامة وطنى بدلًا من أن أحيا تحت ظلال الظالم أو المحتل.. أو ليس الثمن زهيدًا يا أبناء المحروسة (يصفق الناس ويهتفون من شدة التأثر).

الجماهير: عاش السيد محمد كريم.. يسقط الظلم.. يسقط العدوان.

على كاكا: (غاضبًا) فليعدم هذا الرجل الآن[٢٢].

إن المحبظين- بتخطيط من رجال الأزهر- يجترون الذكريات الأليمة، مذكرين الشعب بما حدث، وهنا تتأكد وظيفة الفن فى توعية الشعب، وفى الوقت نفسه فإن هذه الذكريات (موقف نابليون من رجال الأزهر- وكشف خدعة إسلامه- ثم موقفه فى محاكمة السيد محمد كريم)، هذه الذكريات القريبة من ذاكرة نابليون ومن ذاكرة الشعب؛ حيث إن أحداثها التى وقعت منذ أسابيع أو أيام بالنسبة لزمن المسرحية!! تدفع الصراع إلى الأمام وتصل به إلى ذروة الذروة، مؤذنة بنهاية هذه الخطة الجهنمية التى نفذها المحبظون بتخطيط من مشايخ الأزهر، وفى الوقت نفسه تثير حفيظتنا فى زمن المتلقى، فنستشعر قيمة ما قدمه أجدادنا وآباؤنا. نستشعر معنى الوطنية والحرية وهذه وظيفة أخرى من وظائف الفن.

هذا التوظيف غير المباشر للحدث التراثى من خلال تشخيص المحبظين فى «شكل (المسرح داخل المسرح) يؤكد أن الفنان الشعبى المصرى قد سبق «بيراندللو الإيطالى» فى دعوته إلى المسرح داخل المسرح و«بيرشت» الألمانى فى دعوته إلى كسر الإيهام وتطبيق الإغراب المسرحى»[٢٣].

اللعبة اقتربت من النهاية، ونابليون يدرك مدى خطورتها عليه وعلى نظام حكمه، والمحبظون والمشايخ والجماهير جميعهم متحفزون لحدث ما.. التوتر هو السمة السائدة على المشهد.. ولا بد من نهاية.

النهاية تأتى: عندما يأمر نابليون المحبظين بتشخيص قصة الإسكندر الأكبر.. يقوم على كاكا بدور الإسكندر.. وبقية المحبظين بدور الكهنة، وهنا يتدخل «بارتلمى» إذ يجب على المجاورين أن يركعوا ويسجدوا بوصفهم كهنة- للإسكندر-، وهى إيماءة واضحة من السلامونى يسقطها على موقف نابليون من مشايخ الأزهر، وهنا يدخل نابليون اللعبة بوصفة الإسكندر الأكبر ويتنحى على كاكا جانبًا:



المجاورون: لكنا لسنا الكهنة يا سارى عسكر.

نابليون: بل أنتم كهنة هذا العصر.. وسواء عندى أن ترضوا أو لا.. فلسوف تقومون بنفس الدور السابق... أعنى ما صنع الكهنة للإسكندر فى معبد آمون.

أحمد: حاشانا يا سارى عسكر أن نفعل هذا الأمر..

محمد: هذا فى زمن الوثنية لا فى زمن التوحيد..

نابليون: لا فرق هناك.. إذ إن الفيصل فى هذا الموضوع وقائع هذا الأمر.. إنى أطلب تنفيذ الدور ولو كرها [٢٤].

يرفض المجاورون الركوع، ونابليون يصر (أملك أن أزحف نحو الكعبة فى مكة كى أعلن نفسى حامى حمى الحرمين.. وسيركع كل الشرق أمامى بلا استحياء).. لكنه أمام الرفض المطلق من قبل المجاورين، يعاود اللين، ويطلب منهم- مشايخ الأزهر- أن يصدروا فتوى

بالطاعة له والحكم على من يخرج عن طاعته بالكفر والعصيان..

شدٌ وجذب بين نابليون وعلماء الأزهر، ينتهى بأن يرسل الجنرال (ديبوى) قومندان القاهرة، ليأتى بالفتوى كرهًا من مشايخ الأزهر الكبار.. ليعود إليه مقتولًا.

أحمـــد: هذا هو رأى المحروسة والأزهر.. فى فتواك يا سارى عسكر فلتتدبر.

نابليون: (يتحقق من الجثة مصعوقًا) جنرال ديبوى.. مستحيل..

محمـــد: أرأيت إذن يا سارى عسكر أن الثورة آتية لا ريب.. وبأنك تحرث فى أمواج البحر.

نابليون: (هائجًا) سأدمر تلك المحروسة بالحرق..

أحـــمـــد: هيهـــات.. انظـــر يا سارى عسكر.. ها هى ذى الثورة آتية كى تجرفكم كالطوفان..[٢٥].

لتنتهى المسرحية بثورة عارمة من مشايخ الأزهر، ومن المجاورين ومن حشود الشعب حاملين البيارق والنبابيت.

إنَّ «مآذن المحروسة» مسرحية جيدة بحق وظّف فيها كاتبها التراث التاريخى فى تناغم تام مع فنون الفرجة الشعبية، مستخدمًا كمًّا كبيرًا من المفردات الشعبية والموروث الشعبى، ليؤكد فى النهاية أن الفن الشعبى البسيط الهادف قد يكون أكثر قوة وضراوة فى مواجهة الغزاة.

إنَّ «مآذن المحروسة» تدفعنى مرة أخرى إلى القول إنها فى مضمونها وشكلها تعد نموذجًا كاملًا لتجليات آليات استخدام الكاتب المسرحى للتراث.

الـهـــوامش

انظر: عبدالكريم برشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبى بين الفن والصياغة والعلم والأيديولوجيا، مجلة فصول، مج١٣، العدد ٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٥، ص ١٧.

(١) انظر: نديم معلا محمد، الأدب المسرحى فى سورية- نشأته وتطوره، منشورات مؤسسة الوحدة، ١٩٨٦م، ص ٧.

(٢) مصطفى رمضانى، توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى، مجلة عالم الفكر- الكويت، مج ١٧، عدد ٤، ص ٧٩.

(٣) انظر: إبراهيم عبدالله غلوم، ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين- الربيعان للنشر والتوزيع، د. ت، ص ٢٢.

(٤) انظر: محمد مندور، المسرح، دار المعارف، ط١، ١٩٥٩، ص ٩٨.

(٥) انظر: إبراهيم عبدالله غلوم، ظواهر التجربة المسرحية- مرجع سابق، ص ٢٣.

(٦) انظر: مصطفى رمضانى، توظيف التراث وإشكالية التأصيل، مرجع سابق، ص ٨٢.

(٧) انظر: عبدالكريم برشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبى، مرجع سابق، ص ١٧.

(٨) انظر: ١- إدوارد وليم لين، المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر، ترجمة عدلى طاهر نور، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٥١، ص ٢٩٠، ٢٩١/ ٢- على الراعى، المسرح فى الوطن العربى- مرجع سابق، ص٥٣، ٥٤، ٥٥، ٣- عبدالحميد غنيم، صنوع رائد المسرح المصرى، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، سلسلة مذاهب وشخصيات- القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٨، ١٩.

(٩) انظر: يعقوب لانداو، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب، ترجمة وتعليق أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٠٨/ وعن تجذير هذه الظاهرة المسرحية فى الإبداع المسرحى المصرى، انظر: محمد عبدالله

حسين، دراما الفلاح المصرى حتى ١٩٧٣، دار الحرم للتراث، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٧١ - ٧٤.

(١٠) محمد أبو العلا السلاموني، الأعمال الكاملة «مآذن المحروسة»، مج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، صفحة العنوان.

(١١) محمد أبو العلا السلاموني، مآذن المحروسة، مصدر سابق، ص ٩.

(١٢) المصدر السابق، ص ١٩، ٢٠.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٧، ٢٨.

(١٤) نفسه، ص، ٤٠.

(١٥) نفسه، ص، ٥٥.

(١٦) نفسه، ص، ٥٩، ٦٠.

(١٧) نفسه، ص، ٦٤.

(١٨) نفسه، ص، ٧٢.

(١٩) نفسه، ص، ٧٤.

(٢٠) نفسه، ص، ٧٨.

(٢١) نفسه، ص، ٩٠.

(٢٢) انظر: فؤاد دوارة، مآذن المحروسة وعودة المحبطين، مقال منشور فى ملحق ما بعد المسرحية، مصدر سابق، ص ١١٠.

(٢٣) انظر: محمد أبو العلا السلاموني، مآذن المحروسة، مصدر سابق، ص ٩٤، ٩٥.

(٢٤) المصدر السابق، ص ١٠١.





من أعمـال الفـنان عبـد الهـادى الـجـزار



الفنان التشكيلي والفنون الشعبية علاقة شائكة

سيد هويدى

ظل التاريخ يحفظ مسارًا للفنون الشعبية يعكس الضمير الجمعى للأمم كل الأمم، عبر العصور المختلفة، فالفن الشعبى يعبر عن ما يختمر فى عقل ووجدان الناس ويمتلك لغة تواصل، حقيقية تنتخبها أطراف العملية الإبداعية، تعمق الممارسات وتعطيها شرعية وجودها، فالفنان الشعبى يسعى من خلال عمله ونشاطه الفنى إلى سد احتياجاته الحياتية، لذلك دوافعه ترتبط بحاجة الأفراد إلى عمل فنى يتم توظيفه فى مختلف مناحى الحياة، بينما يعمل الفنانون الآخرون لأفراد لا يعرفونهم، بل الأكثر من ذلك يسعون إلى تجاوز الذائقة العامة إلى فضاءات جديدة، على سبيل الابتكار والتجديد والإضافة، والتعبير عن العصر بظروفه الملتبسة، بل واستشراف واقع جديد.

تماسٌ نادر هو التعبير الأقرب الذى يمكن أن يصف علاقة الفنون الشعبية وفنون النخب، التى تمارس داخل دوائر ثقافية سواء كانوا فنانين تشكيليين أكاديميين أم فنانين مستقلين، تماس شائك عندما تنوى أو تتجه إلى معرفة المواقف التى ترتبت على نظرة فنانى النخب لنتاج الفنان الشعبى، وهل اتسمت المواقف فى بعض الأحيان بالشوفينية والنظرة الفوقية؟ أم هى نظرة تعكس موقفًا متأملًا، يدعو إلى الإعجاب والتمهل والتفاعل الخلاق؟ ومع ذلك نخوض غمار

هذه التجربة التحليلية، التى قد تكشف عن جوانب مهمة لدوافع ونتائج العملية الإبداعية، لكن المشكلة هى دأب بعض الفنانين المنتمين إلى دوائر النخب، تلك التى يتوفر لها تعليم أكاديمى وقواعد فنية ثقافية تتسع معها الرؤية البصرية لعناصر الكون، رغبة هؤلاء الفنانين فى تمثل أعمال وطريقة الفنان الشعبى وتجاوز الحدود الفاصلة بين نشاط الفنان الشعبى التلقائى ورغبة الفنان الأكاديمى فى المثالية والتحقق وإعمال الخيال ومنهجية التنفيذ، كما أن تأثير الفنون الشعبية على الفنان التشكيلى جعلته يبحث عن مصادر للإلهام فيما ينتجه الفنان الشعبى، أو تقليده فى بعض الأحيان، لدرجة ضاعت معها الحدود الفاصلة بين عالمين مختلفين تمام الاختلاف لكل منهما منابعه ودوافعه ومشاربه واتجاهاته وأغراضه وطريقة حياته ومصدر رزقه والجمهور الذى يقابله.

فمن غير الطبيعى مثلًا أن يتمثل الفنان التشكيلى المؤسسى نشاط فنان شعبى يصنع أعماله، من الصباح الباكر وسط الناس فى الشارع وإلى جواره فى الغالب صاحب الشأن، وقد يتدخل فى طبيعة المنتج الفنى ومواصفاته، ليصبح المنتج النهائى مزيجًا من ذهنية الفنان ورغبات محيطه، بينما فى أغلب الأحيان ينصرف الفنان التشكيلى يوميًا إلى عمل لا يتعلق بشكل مباشر بالعملية الإبداعية؛ فأغلب الفنانين غير متفرغين، ربما بسبب عدم وجود سوق للأعمال الفنية، يستوعب أعمالهم الفنية ويصبح مصدرًا للدخل، أو أن أعمالهم الفنية لا تلتقى مع ذائقة موجودة، وربما لعدم الإيمان الكامل بقضية الفن الإبداعية. وإن كان الفنان التشكيلى يمتد هدفه وتأثيره إلى ما هو أبعد من الجانب التزيينى، إلى آفاق التأثير فى توجهات الذوق العام والمزاج الجمالى، للناس بما يطرحه من رؤى جديدة لكل أشكال الموجودات، على نحو يعيد إحياء القيم الجمالية للمنتجات باستمرار، فيسهم فى خطوط التصميم، ويعيد صياغة المفاهيم والمداخل التى تتعلق بتلقى صور وهيئة الأشكال، من خلال بوابة الخيال الواسعة، فالعملية الإبداعية هدفها يتجاوز الواقع المعيش إلى فضاء جديد غير مسبوق، وهو الفضاء الذى يسمح للناس بالتقدم إليه والاستفادة من الرؤى الفنية التى يقدمها الفنان للإنسانية.

وعلى الرغم من وجود منابر تعليم الفنون أكاديميًا منذ أكثر من ١٤٠ عامًا عندما أنشئت مدرسة المعلمات ببولاق (كلية الفنون التطبيقية الآن)؛ فإن التصوير الشعبى الذى عرفته مصر منذ عصر ما قبل الأسرات سيظل وحتى الآن واحدًا من أهم مصادر إلهام الفنانين، بما يحمله من ثراء وأصالة وحيوية متدفقة وتعبير ساحر مؤثر فعال استمد كل هذه الخصال والسجايا من تراكم خبرات ومهارات وقدرات على مدى طويل، فقد استطاع الفنان الشعبى أن يفك شفرة نداء احتياجات حياتية سواء تخصه أو تشبع رغبات سيكولوجية ونفعية أو جمالية، لدى الأفراد والناس والجمهور والشرائح التى يرتبط بها بعيدًا عن قواعد وأحكام الأكاديميات التى تضع قواعدها النخب، وليس أدل على ذلك من إبداعه على جدران البيوت فى الريف والمدن، وما تحتويه ألوان الفنان الشعبى من حيوية بارزة فى المنتجات التى يقدمها للحياة العامة والمجتمع.

يخضع الرسام الشعبى فى إنتاجه الفنى تلقائيًا إلى قوانين متوارثة وقواعد ومقاييس حددها المجتمع، تتوافق مع تلقائية التعبير عن وجدان الجماعة التى اتفقت على ثوابت، لذلك كان عمله محببًا لعامة الشعب كنمط فنى له كيان وأسلوب مميزين، لدرجة اعتقاد الناس به؛ لأنه يمثل وجدانهم ومثلهم العليا. من هذا المنطلق نقول إن الرسوم الموجودة على الخزف والأوانى

والحصير والجدران والمقابر، لا يمكن أن تكون شعبية إلا إذا كانت تعبر عن القيم الاجتماعية والثقافية والدينية للمجتمع الشعبى، فقرون الأغنام تعلق على الأبواب اتقاءً للشر، والكف وجريدة النخيل ذات السبع وريقات ضد إصابة العين ولجلب الخير وطول العمر، كما تستخدم التمائم والأحجبة فى تآلف القلوب ومنع الحسد والشر.

إن المعيار الوحيد للأعمال الشعبية هو ذات الرسام المستندة إلى حساسيته الفنية وخبرته السابقة، بمعنى أن التأليف والبناء لا يحكمه المنطق البصرى؛ بل إنه يمارس نشاطه الإبداعى من داخل اللاوعى، يعبر عن معانٍ تدور فى نفسه وعن رموز لفكر اعتقادى مرتبط بحياته، فلهذا تتميز أشكاله بالبساطة والأصالة والصراحة، والقدرة المحدودة، البعيدة عن التراكيب الفنية التى تضعها النخب هدفًا.

فى الوقت الذى يتجه فيه الفنان التشكيلى فى الغالب إلى استنهاض الوعى على نحو يستدعى حسابات دقيقة عقلية وفكرية وملكات خيالية، بهدف تجاوز دوائر تمثل الواقع كما هو، بل يسعى الفنان إلى إضافة رؤى مبتكرة إلى الحياة، مستشرفًا قيمًا جمالية مستقبلية سواء تخص الشكل أو المضمون، وهو الأمر الذى يشبه قاطرة تجر النمطى والسائد والواقعى والمألوف والوصفى إلى أرض وفضاء جديدين، وجزر يدعو إليها الناس لأول مرة، أو فيما يشبه الغارة التى تقع على رؤوس البشر.

أسلوب الفنان الشعبى

استمد الفنان الشعبى حصيلة أعماله من علوم ومعارف حياتية كاستصلاح الأرض الزراعية والحرف والعمارة وغيرها، اكتسبها بحكم التراكم الحضارى، هذا التراث التليد دفعه إلى أن يكون أمينًا عليه محافظًا على ثقافته الموروثة، وبخاصة أن أغلب شؤونه ارتبطت بالدين والمثل العليا وسير الأبطال والأسطورة ليصبح المأثور الشعبى عقيدة حياة.

فالعالم «أندريد ليبروا جوران» يعارض رأى آدم فى كتابه **البدائية Primitive**، والذى يعرف الفنون الشعبية على أنها بدائية، فقال: إن هذه غلطة كبيرة؛ لأن هذه الفنون قد مرت بتطور يعادل فى طوله تطور الفنون الغربية.

وها هو الأنثروبولوجى الأمريكى لنتون Linton يدلى برأيه تجاه الخلط بين الفن البدائى والفنون التى تمارسها الشعوب غير المتحضرة، وهو أن فنون الشعوب الحالية غير المتحضرة ليست بدائية، فالبدائية لا تتميز بوجود لغة مكتوبة، فهى إذن تتضمن حالة الأمية أو الحالة التى تسبق وجود الكتابة.

فيما كان يرى الفنان عبدالغنى الشال (١٩١٦-٢٠١١) أنه من الأخطاء الشائعة أن يقال عن الفن الشعبى إنه فن بدائى، له مدلول تاريخى، ويرتبط بالحضارات الإنسانية الأولى، الفنون البدائية هى فنون ما قبل التاريخ، فنون المجتمعات التى عاشت على الصيد وجمع الثمار. أما الفنون الشعبية فهى فنون الفلاحين والمجتمعات الزراعية. إنها الفنون التى عبرت عن مرحلة التاريخ المعلوم لنا، والتى بدأت بعد انقضاء عصر التوحش.

لا يلتزم الفنان الشعبى عندما يصوغ عمله الفنى بتركيب رياضى محسوب ثابت سواء للشكل أو المضمون، إنما تراه وقد حقق التلقائية المباشرة السهلة والحيوية والمتدفقة والتعبير المؤثر والفعال، وكلها صفات للأصالة الفنية المطلوبة لأى عمل فنى، حتى إن الفنون المعاصرة الآن قد رفضت الحساب الدقيق المبنى على القواعد والنظريات الأكاديمية المعروفة، بل ولجأت إلى مثل هذه الفنون التى تتمتع بقدر بدائى، كذلك الفنون الشعبية تنهل منها عن طريقتها فى التعبير الحر المباشر.

وإن كان الفن الشعبى اتخذ مسارًا خاصًا جدًا عبر التاريخ فى تعبيره عن الضمير الجمعى للشعوب، إلا أن هذا المسار لم يرتفع ولو قليلًا عن التعبير اللحظى، تلك اللحظة التى يعيشها الفنان، ربما بسبب أمانته فى نقل الواقع والتعبير عنه كما هو، لدرجة التنميط وخلق نموذج، لكن هذا الانغماس فى الواقع، جعله لا يدرك أبعاد دوره كجزء من سياق تاريخى وأهمل تأريخ أعماله، بل فى أغلب الأحيان لم يمهرها بالتوقيع، وهو الأمر الذى أفقد الأعمال الفنية الشعبية، وجودها فى سجل الخلود، كما أن الرسوم التى بقيت قليلة جدًا، قياسًا بدورها فى التطور التاريخى كوجوه الفيوم مثلًا، كما أن الخامات التى لجأ إليها خامات غير معمرة، ولم تصمد كثيراً أمام طوفان التغيرات المناخية والتقلبات والأحداث.

ويرجع للفنانين والنقاد فضل الكشف عن معالم الفنون الشعبية وقيمتها الفنية، باعتبار أن الفنان الشعبى يمارس مهنة تتعلق بأحد جوانب العملية الإبداعية، فقد كان للنقاد فضل لفت النظر إلى هذه الفنون، سواء من خلال تسليط الضوء عليها أو تبنى أساليب الفنان الشعبى عبر تلك العلاقة التى نشأت بين فنانى دوائر النخب شديدة الصلة بالأكاديميات والفنان الشعبى، لكن يبدو أن الكشف عن مواطن الجمال فى نتاجات الفنان الشعبى أغرت البعض بالاقتراب أكثر من اللازم، إلى المناطق المحظورة التى تندرج تحت باب التقليد، والاستنساخ والتماهى رغم اختلاف المنطلقات والمنابع.

وإذا كان للفنانين فضل الكشف عن أبعاد القيم الجمالية فى مجالات الفنون الشعبية، فقد كان للفنان الشعبى أكبر الأثر فى التكريس لفكرة الرمز وتأصيلها كأنها قاموس مرسوم أو خريطة لعناصر أغلب مناحى الحياة.

الاهتمام بالفن الشعبى

نعود إلى بواكير القرن العشرين، قرن الحداثة فى مصر؛ فقد شهد فجر الحركة الفنية الحديث محاولات حثيثة لربط الحاضر بالماضى عندما اتجه جيل الرواد أمثال: مثّال مصر الأول «محمود مختار» و«محمد ناجى» و«محمود سعيد» إلى التعبير عن طريق الموضوعات الشعبية، فقد اختار «مختار» فتيات الريف مجسدًا نموذجًا نادرًا للمرأة، بينما عبر «ناجى» عن موكب المحمل والألعاب الشعبية كـ «النقرزان، والمزمار، والتحطيب..»، فى الوقت الذى لجأ فيه «محمود سعيد» إلى أسلوب قريب فى بساطته من الفن الشعبى، أما المصور «راغب عياد» فاستمد رؤيته من منطلقات الفنان الشعبى سواء التلقائية والعفوية، كاعتماده على تقسيم اللوحة إلى مستويات أفقية. ربما كان مولد «فنان الأحياء الشعبية» يوسف كامل

بحى القلعة سببًا فى اتجاهه إلى رسم الأحياء الشعبية، إلا أنه تمسك بالأسلوب التأثيرى الذى تعرف عليه فى إيطاليا.

سعيد الصدر

ذهب سعيد الصدر إلى منجم فن الفخار ليقيم وسط الفخارين، ويقوم باستخدام أساليب الفنان الشعبى، القديمة، وبين أطلالها فى مدينة الفسطاط القديمة عاصر أمجاد (سعد ومسلم وشيوخ الصنعة)، استهدف المتعة الجمالية وتلبية احتياج الإنسان المصرى والعربى إلى الروح الشرقية التى تشبع النزوع الفكرى إلى النكهة المحلية والحداثة والانتماء، ويرجع إليه فضل إقامة مركز للخزف فى الفسطاط، كالمنارة بين الفواخير التقليدية والقمائن التى تزود الجماهير بالقلل والأباريق والأزيار والمواجير والمواسير، بين هؤلاء الحرفيين الذين ورثوا سر الصنعة عن الآباء والأجداد منذ مئات السنين، كان سعيدًا بصحبتهم واستشاروه فى كل صغيرة وكبيرة، كما تعلم منهم أسرار الأفران الشعبية العملاقة المعروفة بـ«القمائن»، التف حوله شباب الفخرانية من أبناء هؤلاء المعلمين وبدأت تنتشر اللمسات الفنية على بعض الأوانى الشعبية هناك منذ عام ١٩٦٤، وبدأ الأستاذ أعظم تجاربه على البريق المعدنى حتى وصل به إلى مستويات رفيعة، وتعتبر تلك السنوات أكثر مراحل حياته خصوبة وإبداعًا.







خزفيات الفنان سعيد الصدر

امتد ذلك الجسر الذى أقامه سعيد الصدر بين حرفة تراثية قديمة، وعطاء الأكاديميات العلمى والتقنى، ذلك الجسر الذى امتد إلى الآن ممثلًا فى إقامة منشآت فنية كمركز الخزف بالفسطاط وظهور أجيال جديدة تنتهج أسلوب سعيد الصدر نفسه، كالفنان العصامى محمد مندور (١٩٥٠)، وإن كان لم يتوفر لمندور الدراسة الأكاديمية والاحتكاك الخارجى مع الثقافة الأوروبية التى توفرت للصدر، ومع ذلك أعاد مجدًا ضائعًا للفنان الشعبى.

كما اتجه أيضًا عدد غير قليل من أفراد الجيل الثانى فى الحركة التشكيلية المصرية إلى الفنون الشعبية فى محاولات جادة لإقامة جسور وحلقات اتصال بين الماضى والحاضر، ويتجه تيار الارتباط بالفن الشعبى فى مسارين، المسار الأول: اقتصر على مسايرة النزعة الشعبية فقط دون إضافة حقيقية، أما المسار الثانى فقد اتجه فيه بعض الفنانين إلى استلهام الزخارف والنقوش الشعبية، بما تحمله من طابع تجريدى، فمن زخارف الحصر ونقوش التطريز وأشكال آنية الفخار والرسوم والوحدات البصرية الهندسية على المنسوجات والبرادع، أمكن تكشف فهم الزخارف العربية المجردة، فالبعض اتخذ من رسوم الوشم ورسوم عنترة التى تزين المقاهى الشعبية، عناصر أساسية لإبداعاتهم، فيما اتجه البعض الآخر إلى المطبوعات الشعبية الخاصة بكشف الطالع، وأبرز رواد هذا الجيل «سمير رافع»، و«عبدالهادى الجزار»، و«حامد ندا»، و«جمال السجينى»، ويمتد الخط الذى بدأه الرواد ليظهر جليًا فى إبداعات الفنانين جيلًا بعد جيل للكشف عن جوانب جديدة يمكن الإفادة منها فنيًا من منجم الفنون الشعبية بهدف التأصيل وترسيخ مفاهيم الارتباط بالهوية القومية والجذور العميقة، وإن اقتصرت جهود البعض على مسايرة النزعة الشعبية فقط دون إضافة حقيقية.

وينفرد سعد كامل (١٩٢٤)، بتقديم الفن الشعبى من خلال رؤية ومزيج يجمع بين منطلقات الفنان الشعبى الأساسية وتناول فنان تشكيلى من داخل دائرة ثقافية أكاديمية؛ حيث انتخب عناصر موحية كان الفنان الشعبى يدمغها على منتجاته، مثل: الأوانى الفخارية وعرائس الحلوى، والرسوم الجدارية، ورسم الفرسان بشوارب مفتولة، ومشاهد التحطيب، وبرع فى تناول الديك والحمامة، لقد استلهم هذه العناصر والرموز وفق منهج أسلوبى شديد الخصوصية، لا يتجاوز طريقة عمل الفنان الشعبى، فجاءت أعماله كأنها إعادة صياغة إبداع الفنان الشعبى، وبخاصة أنه لجأ إلى البعد الواحد الذى يسطح الشكل، مضيفًا لعناصر التراث الشعبى التى اختارها بناءً محكمًا ومعالجة جديدة تضعها فى ثوب جديد قد يدهش الفنان الشعبى نفسه صاحب المنتج، بسبب التأليف الجديد للعناصر بأبعادها الرمزية وتداخل الوحدات الزخرفية معها، كاستخدامه الحرف العربى داخل أشرطة زخرفية والتى يمكن إرجاعها إلى النسيج القبطى التى تسمى «جامات»، لكنها مع سعد كامل بصورة مختلفة، لذلك يعد أحد أهم رواد استلهام الفن الشعبى، بل يمكن القول إنه امتداد طبيعى لهذا التراث الطويل على نحو متجدد، عندما طرح نموذجًا لتفاعل الفن مع الفنون الشعبية نحو استنهاض معانى الهوية خلال فترة الخمسينيات والستينيات، فترة المد القومى فى حركة الفن المصرى المعاصر.

سيد عبدالرسول

استمد «سيد عبدالرسول» رؤاه من رشاقة الفنان الشعبى فى تلوينه لجداريات الحارة، احتفالًا بقدوم الحجاج فأخذته الخطوط البسيطة التى يندفع بها الرسام ليرسم مراكب تبحر فوق طائرات، وقطار مدخنته التى تتجه إلى السماء، لكنه يشترك مع الفنان الشعبى فى التخلى عن إصرار البعض على مركز اللوحة، فقد صنع عبدالرسول مركزًا خاصًا للوحاته؛ حيث تعددت البؤر ومحاور الارتكاز فى اللوحة على نحو فريد، لكنه يلتقى مع خصائص جداريات بنى حسن التى تتجاور فيها الموضوعات المختلفة فى نسيج واحد ويعكس فلسفة مركزية وادى النيل، حاكى عبدالرسول الفنان الشعبى فى طريقة صنع عروسة المولد والحصان الحلاوة سواء فى لوحاته أو فى إنتاجه الخزفى النحتى؛ فقد كان أكثر ما يشغل عقل وفكر ابن الجمالية هو تقديم معادل موضوعى لما رآه فى هذا الحى العريق، بهدف إقامة التواصل بين القيم البصرية القومية والذائقة العامة، باعتبار أن ذلك هدفًا يتفق مع توجهات جماعته الثورية «جماعة الفن الحديث» التى كانت تسعى إلى التثقيف بالفن.



الفنان سيد عبد الرسول

فقد جاءت لوحاته كمن يعزف على آلة الربابة، لكن من مقام الصبا الذى يثير الشجن والتأمل، فقد اتخذت عصا التحطيب فى لوحة (رقصة الخيل) أشكالًا متعددة ومتباينة، ومختلفة فى أيدى الفرسان بشكل ليس فقط يوحى بالحركة ولكن بإيقاع موسيقى يتناغم مع حركة كل حصان على حدة.

ندا رائد الأسطورة الشعبية

حامد ندا السريالى المصرى الراحل (١٩٢٤-١٩٩٠)، واحد من فرسان «جماعة الفن المعاصر»، سبق الجميع بجسارة وجرأة مشهودة إلى مناطق محرمة فى الميثولوجيا الشعبية للمجتمع المصرى، بل والأكثر من ذلك أنه دعا زميله ورفيقه الفنـان «عبدالهـادى الجزار» (١٩٢٥-١٩٦٦) إلى المضمار نفسه، وأثر فى جيل بأكمله بعد أن وجد فى عالمه الجديد كل أدوات تعبيره التى جاءت ممثلة فى وحدات بصرية ورموز صريحة- لم تشهدها الحياة الفنية البرجوازية قبلًا- من مصابيح باهتة تنبعث منها الرهبة إلى النور، والكراسى الخشبية الراصدة لحركة الإنسان فى اللوحة، والقط والسحلية والعناكب ورموز الوشم؛ فلم يفته أى عنصر من العناصر التى تشكل فى مجملها نسيج الحياة الشعبية التى تحاصر الإنسان فى الأحيـاء الفقيرة بجمودها وبرودتها وألغازها بعدما أسقط عليها «ندا» مفاهيمه الفلسفية الخاصة المكتسبة فكانت بداية لتغيير مفاهيم جمالية تقليدية كانت سائدة وراسخة، ولذلك كان له فضل فتح الطريق أمام أقرانه لمعايشة هذه البيئة الشعبية فى ألفة بكل ما تحمله من مآسٍ وآمال وأحلام.

وحامد ندا ينتمى إلى الجيل الثانى فى الحركة الفنية التشكيلية، الذى درس فى كلية الفنون الجميلة، وهو الجيل الذى أخذ على عاتقه عبء تمصير الفن القادم من أوروبا، تلك المسيرة التى بدأها الجيل الأول بقيادة المثال «محمود مختار» والمصورين «يوسف كامل» و«راغب عياد»، وفى ظل هذا السياق كان محور ارتكاز الفنان «حامد ندا» وانطلاقه إلى هذا العالم الشعبى هو حبه للبيئة الفقيرة من خـلال قناعات وثوابت ذاتية تؤمن بالكوامن الخصبة من خيال هؤلاء البسطاء الذين وقعوا فريسة الجهل والفقر والمرض فاستكانوا، وإن جاءت ممارساته تحمل نقدًا لاذعًا لكل السلبيات التى رآها لدى أفراد المجتمع الفقير المستغرقين فى أحلام اليقظة المعتمدين على الخرافة فى حل مشكلاتهم بشكل اتكالى، فلم تكن قسوته إلا دليل حب

الفنان حامد ندا



وبدافع تسليط الضوء وكشف المستور كطبيب يستخدم المجهر والمشرط فى فحص وعلاج الداء.

كان لقاء الطفل «حامد ندا» ابن حى القلعة القديم- أحد أعرق أحياء القاهرة- بالحياة الشعبية لقاءً مثيراً للغاية؛ فقد كان يوميًا يتسلل إلى مسامعه أغرب الحواديت والأقاصيص الخيالية من نسوة كن يأتين إلى منزله ليحكين ويقمن بتسلية والدته بأغرب الحواديت مثل: «حمام السعد» و«الديك والخمس فرخات» و«الديك المذبوح والكنز الموعود»، وشكلت هذه الحواديت الخيالية الخميرة الأولى لخياله فى رحلة استكشافه الطويلة سابحًا وراء المجهول المثير والغامض، ففى رحلة الذهاب إلى المدرسة كان عليه اختراق أزقة وحوارى الحى القديم مارًا بمقاهى العاطلين ومجالس الدجالين والمشعوذين أمام المساجد بعقودهم الطويلة وخرزها الملفوف حول أعناقهم، وكأنهم يحملون قدرهم المكتوب، أناس غرباء لهم أقدام ضخمة حافية وأجساد مهملة ملقاة فى تكاسل على كراسى المقهى المتآكلة وداخل بيوت الحى العتيق، عيناه على حوائط مشققة تسكنها السحالى والعناكب والبشر معًا فى وئام عجيب، وعلى الجدران الرطبة رُسمت رموز لجلب الحظ ومنع الحسد، وكثيراً ما اصطدمت القدم الصغيرة بزير أو قبقاب أو قطة أو إنسان مكوّم أرضًا، وفى المساء، وعلى ضوء عمود النور القديم الباهت الضوء كانت تراوده أشباح القصص والحواديت فيلجأ مسرعًا إلى منزله المملوكى الطراز فيسمع فى أرجائه أنغام «فنان الشعب سيد درويش» و«سلامة حجازى» و«منيرة المهدية».



الفنان حامد ندا

زينب السجينى

اتكأت زينب السجينى على ثقافة فنية موسوعية بحكم انتمائها إلى أسرة فنية، لذا انطلقت من محددات أساسية للعملية الإبداعية معتمدة على عناصر البيئة بكل ما تحمله من عناصر حية وطبيعية، ووعى وإدراك للموروث الشعبى فيما جاءت اختياراتها موحية تعكس رموز ودلالات كثيرة معبرة ومؤثرة.



الفنانة زينب السجينى

حلمى التونى

اعترف الفنان حلمى التونى فى أحد اللقاءات التى تنظمها الجمعية الأهلية للفنون الجميلة، أنه تمثل الفن الشعبى بعد عودته من لبنان، فقد جاءت لوحاته لتزيح قدرًا من الحدود الفاصله الدقيقة بين الفنون الشعبية، وما يمكن أن نطلق عليه الفنون العليا الجميلة أو الرفيعة؛ حيث يقول: «المشهد الريفى المصرى، بطبيعته وشخوصه موضوع أثير ومفضل، تناوله الكثير من الفنانين مستشرقين ومصريين رواد معاصرين»، مضيفًا: «هذه نظرة جديدة إلى هذا الموضوع القديم، وكما يقال إنه لا جديد تحت الشمس، فليس هناك قديم ولا جديد فى الموضوع.. وإنما القديم والجديد هو فى الأسلوب واللغة الفنية التى يتم بهما معالجة تناول الموضوع».

وعلى طريقة مثال مصر «محمود مختار» اختار الفلاحة بطلًا للوحاته، تلك المرأة التى تتمتع بالصحة والعافية والشباب والرشاقة والجمال، والتى تتكحل كالمصرية القديمة «نفرتارى» وتشبه وجوه الفيوم وتمتلك أنوثة طاغية لكنها غير حسية، بل إنها أشبه بالنموذج



الفنان حلمى التونى

المقدس الذى يجد فى الآفاق والسماء مكانه بين السحب إلى جوار الشمس والقمر فى الوقت الذى تنتصب فيه أطراف فروع النخيل لتصل إلى حافة السماء لتقف إلى جانبها وهالة الضياء تلفح وجوه النساء فى كبرياء. استطاع التونى أن يحقق معادلة تبدو للكثير صعبة، أطراف هذه المعادلة هى: التراث باعتباره مرجعية تاريخية تخص الماضى بقيمه ورموزه وأفكاره وتقاليده، والحاضر بمتطلباته الفلسفية وإيقاعه اللاهث، وتوجهاته القسرية للتفكيك.

وقد اشترك مع الفنون الشعبية فى الكثير من منطلقاتها، ومنها تجاوز قواعد المنظور الحسابية عندما تخلى عن إحداث البعد الثالث التجسيم، فى الوقت الذى لجأ فيه إلى الخط الأسود الكثيف ليحيط به أشكاله ورموزه، وكأنه يحفظها من العبث والمحيط الخارجى، وهى الصيغة التى حققت شكلًا جديدًا للإيقاع على مسطح اللوحة، يتفرد بها «التونى» بين أقرانه ويحملها طابعه المميز، وبخاصة عندما أغناه عن ضرورة وجود المنظور الذى يعتبره البعض خداعًا بصريًا!

سوسن عامر

أما «سوسن عامر» فقد تمثلت الفنان الشعبى فى الموضوعات والأسلوب وطريقة عمله والتقنيات التى استخدمها، وبخاصة فى التعامل مع استخدام الزجاج كوسيط أساسى فى العملية الفنية، وكما كان يستخدمه الفنان الشعبى فقد اتجهت تجربة «سوسن عامر» الإبداعية إلى البحث عن روح الحكاية الشعبية الأسطورية، عندما نسجت لوحاتها من عناصر



الفنانة سوسن عامر

الطبيعة التى لها دلالات واضحة فى التراث الشعبى؛ حيث نرى الشجرة تتخلى عن وظيفتها فى الطبيعة لصالح القيم التعبيرية والسرد، باعتبارها أيضًا حاضنة لحكايات البشر وأحلامهم، كما ترى «سوسن عامر» فى عروسة المولد التى اكتشفها الفنان الشعبى عنصرًا دراميًا ومن ثم أحاطتها بالطيور البيضاء، والنخيل المزدهر وهالة الزخارف التراثية المحببة إلى النفس والتى تمثل تاريخًا طويلًا يحتضن رأس وجذع العروسة. واتسقت معالجة «سوسن عامر» لموضوعاتها مع طبيعة الفن الشعبى؛ فقد جاءت أشكالها وخطوطها تعكس بساطة متناهية وتلقائية فى الأداء تصل فى بعض الأحيان إلى الفطرة الفنية، سواء فى تناولها للعناصر أو طريقة الأداء التى تشبه الأيقونات التى تحتضنها الكنائس القبطية، لكنها فى الحقيقة عمل فنى استثنائى نظرًا لخصوصيته الخالصة، فنفذت أغلب لوحات «سوسن عامر» على الزجاج، تلك الخامة الأثيرة لدى الجميع، فى الوقت الذى أضافت إليه خامات أخرى كالأوراق المفضضة أو المذهبة التى تضفى إحساسًا بالبهجة والألفة، وبعد أن تلصق هذه الأوراق على سطح لوحاتها تؤكد الخطوط وترسم التفاصيل بالألوان الأحبار، وبخاصة الحبر الشينى، فنطالع خليطًا ساحرًا من الأصالة والأساطير، يذكرنا بنقوش أواخر عصر الفيوم القديم وقيشانى قرطبة ومآذن الأزهر الشريف وقباب الكنائس وأشكال أبراج الحمام.

تنطلق «سوسن عامر» من إحساس دفين أن الجمال سر الوجود؛ لذا جاءت أعمالها أشبه بقصيدة صوفية تبحث عن المعانى فى الناس والأشياء وتسبح بقدرة الخالق.

عفت ناجى

إذا أردنا قراءة أعمال الفنانة «عفت ناجى» يجب أن نراها فى ضوء استهدافها المبكر إلى دخول العالم الشعبى والتحيز الكامل للوحدات التراثية وطريقة التعبير الفطرية؛ حيث تحمل الأعمال قدرًا كبيرًا من الفطرية الممنهجة- إن صح التعبير- والجرأة المتناهية، وبخاصة فى استخدام اللون الأسود وأيضًا التناول الجديد للوحدات البصرية متجاوزة الوصفية الأدبية.



تفصيلية للفنانة عفت ناجى

سعد الخادم

على الرغم من اتجاه الفنان سعد الخادم إلى البحث العلمى الأكاديمى فى مجال الفنون الشعبية، فإنه ترك تراثًا فنيًا تشكيليًا يتسق مع هذا التوجه، وإن كانت قضية ممارسة الفنان الدارس أكاديميًا للفنون الشعبية تعد تجاوزًا لطبيعة هذه الفنون، وبخاصة أن الفنان الشعبى لم تتوفر له معارف فنية مكتسبة أو دراسات أكاديمية؛ حيث يتسم إبداعه بالتلقائية وهو ما يتنافى مع طبيعة تناول الفنون الممنهجة.

الفنان سعد الخادم



خميس شحاتة

تأتى نتاجات «خميس شحاتة» لتزاوج بين شعر الشعراء وألوانه ورسمه؛ ففى عام ١٩٥١ قدم «رباعيات الخيام» مرسومة فى لوحات فنية على طريقة الفنان الإسلامى فى العصر العباسى ليذكرنا بـ «بهزاد» و«يحيى الواسطى».

وعشق «خميس شحاتة» الإنسان الفنان للكلمة ينقله من «رباعيات الخيام» إلى رباعيات «صلاح جاهين»، فيتناولها رسمًا فى عشرين لوحة، فأقام بها احتفالًا بالألوان والمعانى ومزج فيها بين التصوير والتعبير بالخط واللون تعبيراً عن مضامين الرباعيات الفلسفية.

وعلى هذا النحو كانت علاقة الفنان بأعمال شيخ شعراء العامية «فؤاد حداد» عام ١٩٧٣، عندما كان يفكر فى لوحة لعروسة المولد التى شارك فى تزيين كسوتها، ووجد ضالته فى ديوان «كلمة مصر» ولوحته الشهيرة «الاستمارة راكبة الحمارة».

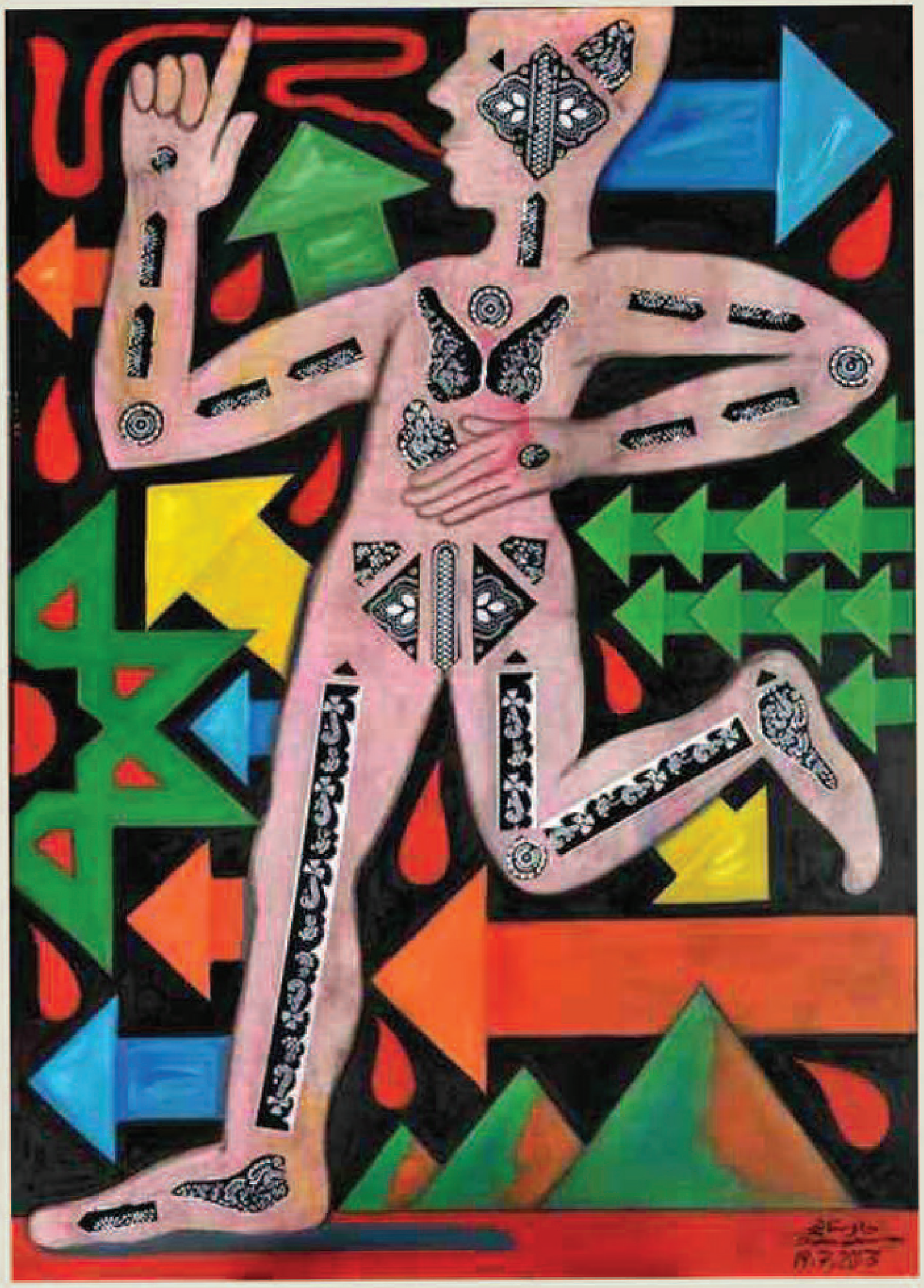
وفى ظل اهتمامه بكل ما هو مكتوب قدم شعر العقاد مرسومًا والشعر الصوفى والآى القرآنية والموال الشعبى، فكساه خيالًا شعبيًا ووفر لأعماله بهاء اللون ونورانيته استلهامًا من تراثنا لتتخلق قصيدة جديدة أبدعها فنان تشكيلى تزاوج بين الشعر والرسم فى علاقة أبدية.

الفنان خميس شحاتة



عصمت داوستاشى

ينتمى «عصمت داوستاشى» (١٩١٤) إلى واحد من أكثر أحياء مدينة الإسكندرية شعبية، «حى بحرى»، جمع «داوستاشى» بين ثقافة مدينة الإسكندرية، تلك المدينة العالمية التى تراكمت على أرضها حضارات عدة وتلاحقت ثقافات، وفى الوقت نفسه ارتباطه بالحس الشعبى العريق، وبخاصة عندما يكون هذا الحى منجمًا للفن الشعبى الذى تعلق به، وشارك الفنان الشعبى فى تجلياته أثناء رسمه الاحتفال بسفر وقدوم الحجاج من الأراضى الحجازية، أو تجلياته فى رسم السير الشعبية، تلك الصور والرسوم التى عايشها منذ طفولته بجوار مسجد المرسى أبو العباس وتعرفه المبكر على المظاهر الغنية للحياة الشعبية، كالموالد، خيال الظل، الأراجوز، صندوق الدنيا.



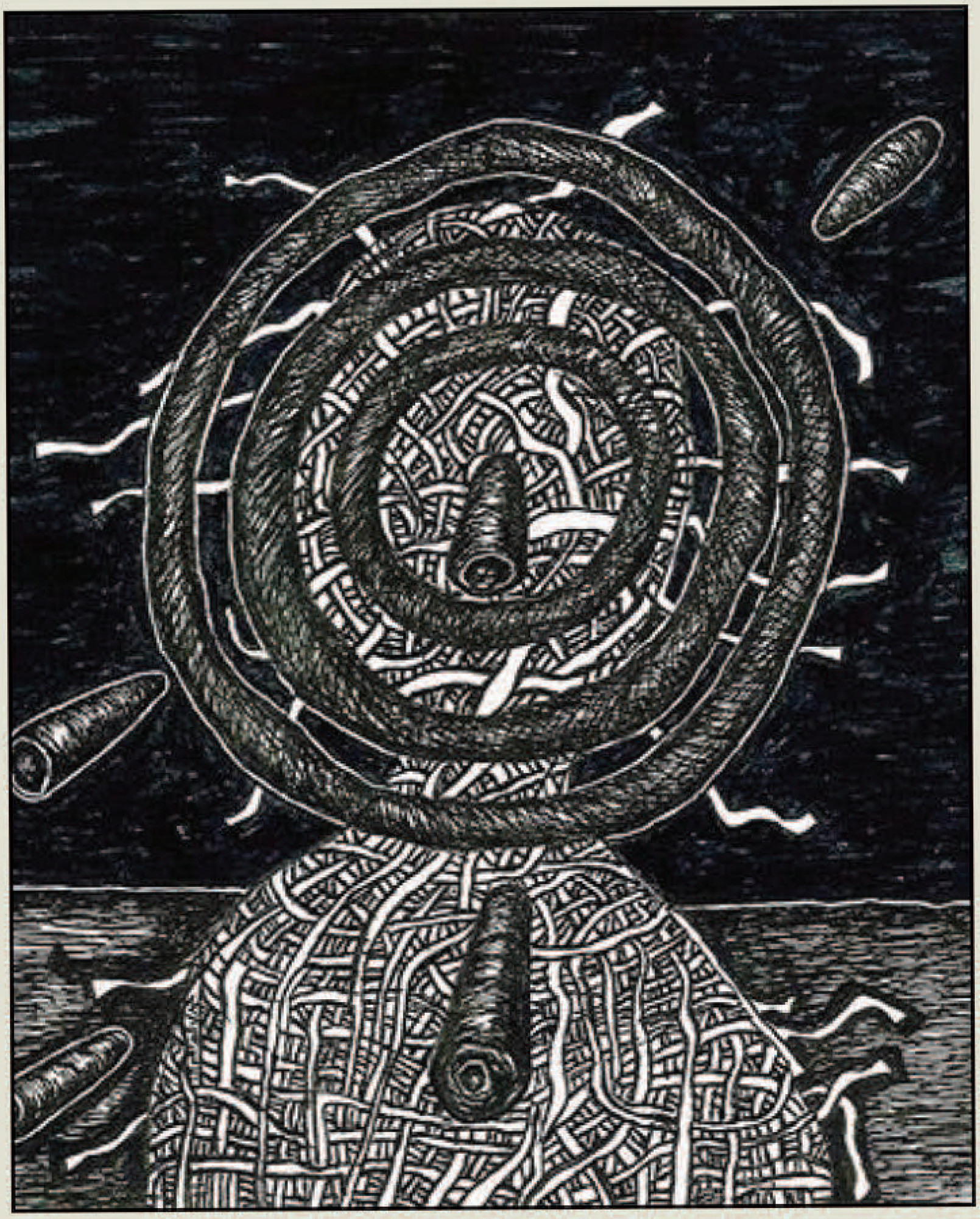
الفنان عصمت داوستاشى

كان «عصمت داوستاشى» قد خاض تجربة العمل الفنى الشعبى مبكرًا عندما ذهب إلى أشهر خطاط ورسام فى حى بحرى المعروف بـ(الوحش) وطلب العمل معه، وبالفعل قام برسم عربات الكارو والكشرى والدندورمة، هذه التجربة كانت كفيلة بأن تدفعه دفعًا للتعلق بالأشكال والرموز والوحدات البصرية (الموتيف) فى تراثنا الشعبى الشرقى الغنى، وبخاصة تلك التى اكتسبت عبر السنين شهرة واختارها الضمير الجمعى الشعبى لتعبر عنه، كالسمكة، والنخلة، والحصان، والثعبان، والحمام.. كما وقع داوستاشى فى حب الخامات بكل أنواعها، والتى نجدها أمامنا باستمرار ولا نعيرها أى اهتمام، لكن داوستاشى يوظفها بشكل غير تقليدى فى أعماله، وساعده فى ذلك بحثه الدائم ودراساته فى مختلف المجالات الفنية خاصة النحت ـ مجال دراسته الأساسية بكلية الفنون الجميلة التى تخرج فيها العام ١٩٦٩.

حمدى عبدالله

إذا كان الفنان الشعبى ارتبط إبداعه بالرمز فى أقصى تجلياته، فالفنان حمدى عبدالله اتخذ من الرمز الشفرة الخاصة بأعماله، للدرجة التى تصل إلى لغة تشكيلية بصرية تخاطب ذائقة جديدة، بسبب تحوير الرموز على نحو ميتافزيقى؛ حيث قدم رؤية للكائنات الدقيقة والثعابين والطيور تختلف عما ألفناه.

الفنان حمــدى عبـد الله



مريم عبدالعليم تتصوف تشكيليًا

على الرغم من حصول الفنانة ابنة الإسكندرية «مريم عبدالعليم» على الدكتوراه، فى تاريخ الفنون من جامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، وتعرُّفها واحتكاكها المبكر بالتيارات الحداثية، والصراعات الفنية، فإنها ظلت متمسكة بالمنطلقات الأساسية، لفنون حضارتها وثقافتها الأم، كالحضارة الفرعونية، كما اتخذت من الحرف العربى عنصرًا تشكيليًا، يميز إبداعاتها.

لذا تعد «مريم عبدالعليم» من أبرز الأسماء فى مجال الجرافيك عالميًا ومحليًا، ليس باعتبارها إحدى المخلصات لتخصصها الأكاديمى، وارتباطها بقسم التصميمات المطبوعة، منذ إنشائه فى كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، فى ١٩٥٨، لكن لأنها اعتمدت فى منهجها على ثلاثة روافد أساسية عبر مسيرتها الفنية، أول هذه الروافد الاتكاء على البحث الأكاديمى الرصين، ومحاولات التطوير المستمر فى تقنياته، والوصول إلى صيغ جديدة باستمرار، أما ثانيها، فهو الارتباط الوثيق بالجذور، تلك الجذور التى انتخبت لها رموزًا وأشكالًا شديدة الأصالة، يألفها المتلقى، بل ويتفاعل معها ويجد نفسه فى بعضها، من خلال التعبير الصادق عن همومه وقضاياه، بينما جاء الرافد الثالث ممثلًا فى الوعى والإصرار على اختيار الحرف العربى، كعنصر تشكيلى باعتباره أحد عناصر الأمة البصرية، وبما يحمله من دلالة سواء روحية أو رمزية، أو ضمنية تعبر عن ثقافة شعب، وأيضًا باعتباره وسيط اتصال شفاف ومؤثر.

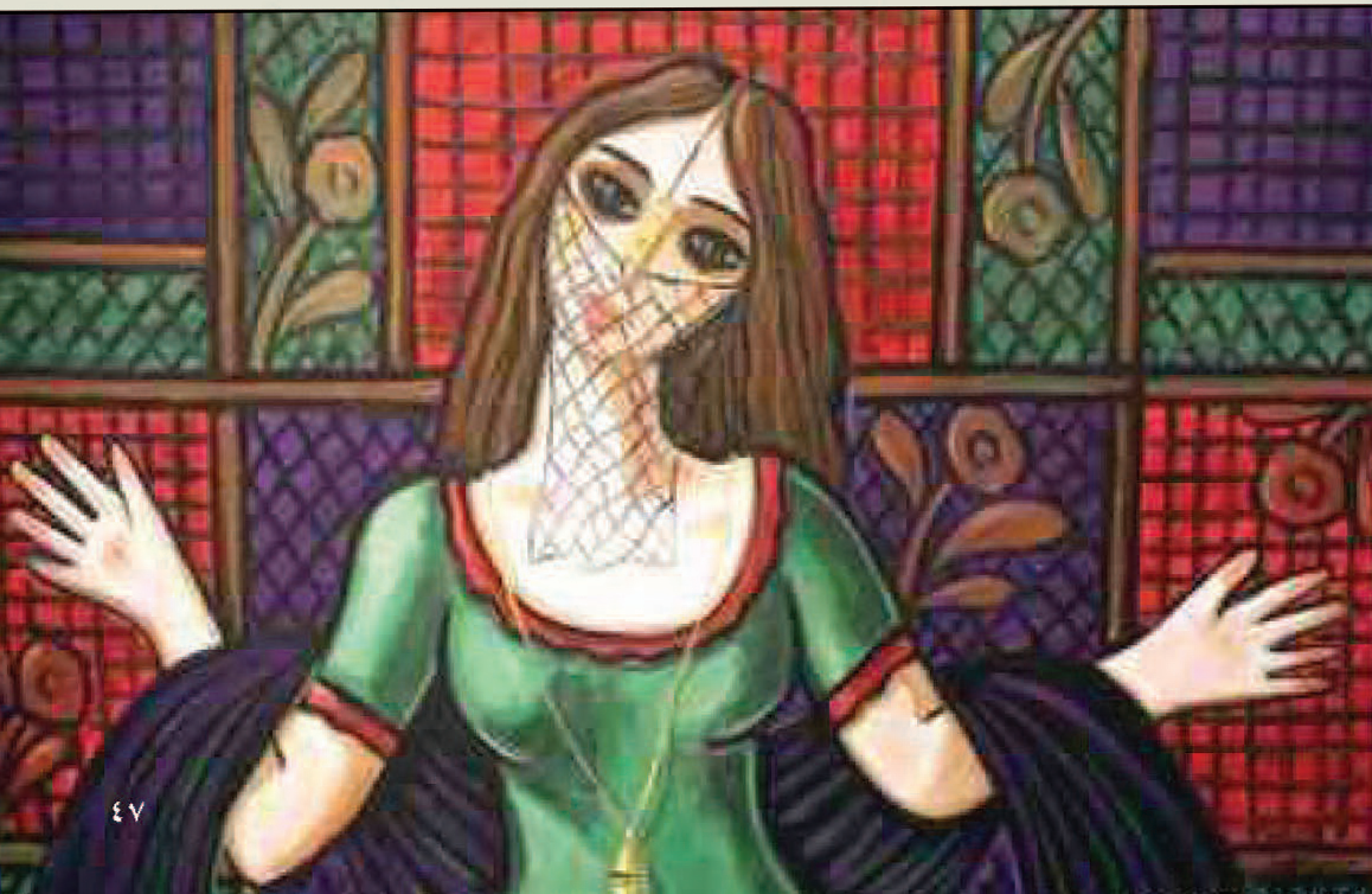


وعلى الرغم أن أسلوب «مريم» فى فترات كثيرة، اتسم بمسحة فطرية، تعكس تلقائية التناول وعضوية استلهام أشكال ورموز من الطبيعة، على طريقة الفنانين الفطريين، فإن هذا الأسلوب لم يتناف مع إدراكها للقواعد والأسس الأكاديمية سواء من الناحية المادية أو من ناحية إحساسنا بالعمل ككل، فيما يأتى الاستثناء فى الإشراف عند الاستخدام المباشر للعنصر،

وبخاصة عندما يتضمن العمل الفنى الحرف العربى؛ حيث تعد زيارة الأراضى المقدسة، وبيت الله الحرام، وأداء فريضة الحج، نقطة تحول فى حياة الفنانة، وتناولها لبناء العمل الفنى، فقد لجأت إلى استعمال الكتابات الدارجة، سواء كما هى، فى شكل آيات قرآنية، أو أحاديث، أو لفظ الجلالة.

ولا يزال الفن الشعبى يلهم الأجيال الجديدة ومنهم «خالد سرور»، الذى زاوج بين الحرف العربى وعناصر ورموز الحياة الشعبية، وكذلك ميرفت الشاذلى، وعمر عبدالظاهر.. وغيرهم ممن وجدوا لدى الفنان الشعبى ما يقدمه للحياة الفنية والثقافية، مستندًا إلى تراث لا ينضب.

الفنان حلمى التونى





الصور من مخطوطات «كتاب المواليد»، و«كتاب عجائب المخلوقات»، و«كتاب عجائب الدنيا» القرون الوسطى.



أحمد زياد محبك

العَجَائبيَّة فى الحكايَة الشعبيَّة

العجائبية

العجائبية نزعة إنسانية، قوامها ابتكار ما هو عجيب، والعجيب هو ما يكسر المألوف، ويتجاوز الممكن، ليخترق المستحيل، ويحقق ما لا يمكن تحقيقه، محدثًا بذلك حالة من الدهشة، معتمدًا على الابتكار الذى يقيم علاقات غير متوقعة وغير ممكنة بين الأشياء، والعجيب هو من نتاج خيال عفوى بسيط أقرب إلى السذاجة، وهو خيال مصدق كأنه حقيقة واقعة، ومصدره روح شعبية، وغالبًا ما يأتى لتحقيق الخلاص عندما تنعدم كل الحيل وتنقطع كل السبل، وهو تعبير عن قهر داخلى أو حرمان وقمع، أو محض انطلاق خيالى لتحقيق المتعة الفنية، وكلما كان موغلًا فى اختراق المستحيل كان أكثر تأثيرًا، ولعل مرجع العجائبية إلى رغبات أولية غير مشبعة لدى الإنسان، فهو من خلال العجائبية يحقق كثيرًا من الرغبات المستحيلة، والعجائبية تظهر فى أشكال كثيرة من الإبداع منها الحكايات الشعبية.

العجيب المبنى على الإرادة الإلهية وفق التصور الشعبى

من الممكن ملاحظة أنواع عدة من العجيب، منها العجيب المبنى على تصورات شعبية دينية الطابع ككرامة ولى والاعتقاد فيه، والحكاية العجائبية تلمح إلى ذلك أحيانًا ولا تصرح، ومن ذلك أحيانًا ما يحكى عن رجل قتل تسعة وتسعين رجلًا، ثم رأى أن يتوب، فقصد شيخاً

بعد منتصف الليل، ويده على خنجره، ليسأله، إن كان من الممكن قبول توبته، ولكى يتخلص منه الشيخ ويدفع عن نفسه الأذى يناوله قضيباً حديديًا، ويقول له: خذ هذا المحراك، واغرسه، فإن نبت وأورق غفر الله لك، ويمضى الشقى بالمحراك، ويمر فى الطريق بمقبرة، فيسمع حركة غريبة، فيقترب، فيرى رجلًا يحفر فى قبر، وهو يغمغم معبرًا عن عزمه على النيل من صبية ميتة؛ لأنه لم يتمكن من النيل منها وهى على قيد الحياة، فيضربه بالقضيب فيقتله، كى ينقذ عرض المرأة الميتة، وبذلك يتم عدد قتلاه مئة، ثم يضع على القبر علامة، ويغرس القضيب إلى جواره، ويرجع فى صباح اليوم التالى إلى القبر الذى وضع عليه العلامة، فيجد شجرة كبيرة إلى جواره، ولا يجد أثراً للقضيب، فيدرك أنه تحول إلى شجرة، فيقتلعها من جذورها، ويمضى بها إلى الشيخ، وحين يخرج إليه، يدرك أن الله تعالى قد غفر له، فما يكون منه إلا أن يزوجه ابنته الوحيدة.

والعجيب فى الحكاية هو تحول القضيب الحديدى إلى شجرة مورقة، والغاية من هذا العجيب هى القول إن باب التوبة مفتوح دائمًا، وإنَّ فى داخل الإنسان نزعة أصيلة نحو الخير، وهو لا بد عائد إلى جادة الصواب مهما ابتعد عنها، وهذا ليس بمستحيل بشرط أن تتوفر لدى الإنسان الإرادة الصادقة على نحو ما توافر لدى ذلك الرجل. ومن الجميل اختيار الحكاية الشجرة بعد تحولها من القضيب الحديدى، لما فى الشجرة من دلالات الخصب والإثمار والحياة، ومن الجميل أيضاً ثقة الحكاية بالإنسان وقولها إن فى الإنسان إرادة خيرة لا يمكن أن تموت مهما طغى الشر.



ومن هذا النوع أيضًا ما يحكى عن زوجة عاقر لم ترزق بولد، فتمنت على الله تعالى أن يرزقها ولدًا ولو كان بطول عقلة الإصبع، واستجاب الله دعاءها، فحملت ووضعت ولدًا بطول عقلة الإصبع، والعجيب ههنا تعبير عن شدة حاجة الإنسان إلى الولد، لا سيما المرأة، إذ لا يغنى عن الولد شىء من مال أو عقار أو سواه، ولفرط شدة هذه الحاجة كان سؤال المرأة الله تعالى أن يرزقها بولد ولو كان بطول عقلة الإصبع؛ لأنه يشبع لديها هذه الحاجة.

وثمة حكاية عربية أخرى تم التعبير فيها عن الحاجة إلى الولد بأسلوب عجائبى أيضًا، وهى تروى أن امرأة عاقرًا دعت ربها متمنية أن تحمل ولو بخنفساء، فاستجاب الله دعاءها، فحملت ووضعت خنفساء، وكانت تقعد أمام باب الدار، لتتسلى بالفرجة على الرائح والغادى، وذات يوم مر الجمل بالخنفساء، فعرض عليها الزواج، فاستشارت أمها، فقالت لها: « اصرفيه؛ لأنه بخبطة من قدمه يقتلك»، ثم مرّ بها الحمار، فعرض عليها الزواج، فاستشارت أمها؛ فقالت لها مثلما قالت عن الجمل، ثم مرَّ بها الجرذ، فاستشارت أمها، فوافقت، وخرجت لتخبره بموافقة أمها، فبسط لها ذيله، فتسلقت عليه، حتى بلغت ظهره، فتشبثت به، ومضى يعبر بها الأزقة، ثم دخل فى بالوعة، وأخذ يجتاز بها المجارى، حتى بلغ قصر الملك، فخرج من بالوعة فى مطبخ القصر، وأنزلها قرب ما يلقيه الخدم من بقايا طعام، وكان عرس ابن الملك قائمًا، فأخذ الجرذ والخنفساء ينعمان بأطايب الألوان، ثم أحست الخنفساء بالعطش، فحملها على ظهره، ومشى بها حتى بلغ بركة القصر، والناس مشغولون عنهما بالموائد والأفراح، ودنت من الماء لتشرب، ولكن قدمها زلت بها، فوقعت فى البركة، وغرقت.

الطريق تدركان أنهما فى منتصف الليل، فينتابهما الخوف، وتسرعان إلى شجرة تتسلقانها، لتمضيا بقية الليل على أغصانها، وبينما هما على هذه الحال، إذ تنشق الأرض وتخرج جوقة تبدأ العزف والغناء، وسرعان ما يؤتى بشاب محمول على سرير، ملفوف بالضماد، وبين يديه أساور، يستمع إلى الغناء، ويشكو قسوة صاحبة هذه الأساور، وفور انتهاء الجوقة من العزف والغناء وانصراف الشاب، تسرع القرويتان الساذجتان إلى المدينة، وتدخلان الحمام، لتقصا على ابنة الملك ما شاهدتاه، وفى الليلة التالية تمضى معهما إلى حيث الشجرة، فتختبئ فيها مع المرأتين، ويتكرر المشهد أمامها، وإذا ذلك الفتى هو نفسه حبيبها، فتنزل من الشجرة وتمضى هائمة على وجهها وهى أشد حزنًا، إذ لا تعرف كيف الوصول إلى من تهواه نفسها، وبينما هى فى بعض الطريق إذ ترى حمامتين تتناجيان متألمتين لحال الشاب ابن الملك، وما هو عليه من جروح، ثم تقول إحداهما: ليته يعلم أن شفاءه فينا، وتسأل الأخرى: وكيف؟ فتجيب: أن يذبحنا ويعجن لحمنا مع العظم والدم والريش ويصنع منه مرهمًا يشفى به جروحه، وتبادر ابنة الملك بالإمساك بهما فتذبحهما وتمزج العظم باللحم والدم والريش وتصنع منه مرهمًا، ثم تتنكر فى زى طبيب، وتطوف فى البلاد تنادى على طبيب يداوى القروح، حتى تبلغ بلدًا يدعوها فيه الملك إلى معالجة ولده، وتدخل عليه، فإذا هو الشاب نفسه، فأقامت فى القصر وهى متنكرة تداوى جروحه إلى أن شفى، ولما سألها ما تطلب من أجر، أبت أن تأخذ أى شىء، ولكنها رجته أن يمنحها منديله الخاص هدية، ورجعت فى الحال إلى قصر أبيها، وما هى إلا بضعة أيام حتى حط الطائر الأبيض فى النافذة، وخلع ريشه وهبط إليها، وأخذ فى لومها وتقريعها، فأخرجت المنديل الذى طلبته منه هدية، ثم عرفته إلى حقيقة الأمر، وتقدم إلى خطبتها من أبيها، وتزوجا ليعيشا فى هناءة وسرور.



والغاية من هذا العجيب هى التعبير عن الحب، فالحب حاجة عليا، ولكنها مقموعة، لذلك يتم تحقيقها بأسلوب عجيب وهو التحول إلى طائر، ويظهر العجيب فى مسخ الإنسان إلى طائر، ويدل هذا المسخ على معاناة الشاب قبل الوصول إلى من يحب، وما يجب أن يمر به من صعاب وتحديات، كما يدل على صعوبة الحب نفسه، فالحب محرم وممنوع ولا يمكن أن يتم إلا من وراء قناع، أو من خلال تنكر يخفى الشخصية الحقيقية ولا بد فيه من المعاناة، ومهما يكن فإن مسخ الحبيب هنا فى هيئة الطائر هو مسخ للخير والحب والجمال، وليس من أجل الأذى أو القبح، ولذلك كان فى شكل طائر.

ويروى فى الأساطير الإغريقية عن تحول كبير الأرباب زيوس إلى طائر وزيارته من يهوى من نساء بهذه الهيئة، وفى هذا دلالة على ما للطائر فى الوجدان والحس والخيال والثقافة من أثر.

عجيب تحول الكلام إلى زهور وعقارب

من العجيب أيضًا تحول الكلام الذى هو صوت إلى ورود وأزاهير أو إلى أفاع وعقارب، إذ يحكى أن حماة كانت تحب كنتها، وكانت عذبة الحديث، حلوة المعشر، وذات يوم

صادفها رجلان هما الشتاء والصيف، فسألاها إن كانت تحب الصيف أكثر أو الشتاء، فأثنت على الاثنين وقالت إن فى كليهما خيرًا كثيرًا، وحين وصلت إلى بيتها وبدأت الكلام أخذ كل ما تنطق به من كلام يتحول إلى ورود وأزاهير، ثم إن حماة أخرى كانت لا تحب كنتها وكانت تقسو عليها دائمًا بالقول وكانت لا يعجبها شىء، وبينما هى فى الطريق صادفها رجلان اثنان هما الشتاء والصيف، فسألاها إن كانت تحب الشتاء أكثر أو الصيف، فتذمَّرت من كليهما، وأنكرتهما، وتأففت، وقالت فيهما كلامًا قاسيًا، وعلى الفور أصبح كل ما تلفظ به من كلام ينقلب إلى أفاع وعقارب. وقد يكون من المألوف فى الخيال ظهور الشتاء والصيف فى هيئة رجلين، ولكن لا يمكن إغفال مثل هذا التشخيص الجميل وهو نوع من أنواع العجيب، ولكنه مألوف لكثرة ما فى الواقع من أشكال للتشخيص غدت عادية ومألوفة، ولكن مما لا شك فيه أن تحول الكلام إلى أفاع وعقارب أو إلى ورود وأزاهير هو ضرب من العجيب المدهش. وهذا التحول عفوى وبسيط ولا تعقيد فيه، ومن الطبيعى تحول الكلمة الطيبة إلى وردة أو زهرة، وكذلك تحول الكلمة المرة القاسية إلى عقرب أو أفعى، ولقد ورد فى القرآن الكريم تشبيه الكلمة الطيبة بشجرة؛ حيث يقول عز وجل: «أَلَم تَرَ كَيفَ ضَرَبَ اللَّـهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصلُها ثابِتٌ وَفَرعُها فِي السَّماءِ ﴿٢٤﴾ تُؤتِي أُكُلَها كُلَّ حينٍ بِإِذنِ رَبِّها وَيَضرِبُ اللَّـهُ الأَمثالَ لِلنّاسِ لَعَلَّهُم يَتَذَكَّرونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبيثَةٍ اجتُثَّت مِن فَوقِ الأَرضِ ما لَها مِن قَرارٍ ﴿٢٦﴾» (سورة إبراهيم).

عجيب الحيوان والنبات

من العجيب ما هو عجيب الحيوان ومنه ما هو عجيب النبات، وثمة حكاية جمعت النوعين، إذ يحكى أن ثلاث فتيات مات أبوهن ثم ماتت أمهن، فكن يغزلن القطن كى يعشن، وكانت الصغرى تنزل السوق تحمل القطن المغزول لتبيعه وتشترى لهن بثمنه الطعام، وذات يوم رأت فى السوق فأرة فى قفص معروضة للبيع، فاشترتها بثمن ما باعت من قطن مغزول، ورجعت إلى البيت فرحة تحمل القفص وفيه الفأرة بدلًا من الطعام، فغضبت منها أختاها وطردتاها، فلجأت إلى قبر أمها؛ حيث قعدت تبكى وتنوح، ثم نظرت فإذا الفأرة تضع ليرتين ذهبيتين، تظنهما مجرد قطعتين من معدن بخس، ويمرُّ بها ابن السلطان، فيحملها إلى قصره؛ حيث يخصها بجناح ويكرم ضيافتها، وتحيا فى رغد، فى حين تسوء حال الأختين، فتضطران إلى التسول، وتمران بقصر الأخت، فتقرعان عليها الباب تطلبان صدقة، وسرعان ما تعرفهما فتدعوهما إليها، وتكرمهما، وتزودهما بما يكفيهما، وتأخذ الأختان فى التردد عليها، ويعرفان منها قصة الفأرة التى تضع كل يوم ليرتين ذهبيتين،



فيأكل الحسد قلب كل منهما، ثم تدعوانها إلى حمام السوق، وتدَّعى إحداهما أنها نسيت فى البيت مشطها وتزعم أنها ستذهب لإحضاره، وترجع الأخت الصغيرة إلى القصر لتجد الفأرة ميتة خنقًا، فتدفنها فى حديقة القصر، وتأخذ فى زيارتها كل يوم وهى تذرف عليها دموع الحزن والألم، وتستمر الأختان فى زيارة الأخت، وهما تخفيان إحساسهما بالغيرة والحسد، وتدهش الأخت ذات يوم إذ تجد غصنًا ناحلًا قد نبت واستطال وأورق فوق قبر الفأرة، وما إن تمسه بيدها حتى يهرب منه اللؤلؤ والمرجان، وتسرع إلى ابن السلطان تخبره فيسر للأمر وينصح لها ألا تخبر أختيها، ولكنها لطيب قلبها تبادر فى أول زيارة إلى إخبارهما، بل تزودهما بقدر من اللؤلؤ والمرجان، وذات يوم تزورها إحداهما وحدها، لتزعم أن الأخت الأخرى مريضة، وتدعوها إلى الذهاب معها إلى زيارتها، وبينما هى فى زيارتها، ترجع الأخت الشريرة إلى القصر لترش الملح على الفرع النابت فوق قبر الفأرة، وترجع الأخت الطيبة إلى القصر لتجد الفرع يابسًا، وتشكو أمرها لابن السلطان، فيؤكد لها أنه كان قد وضع فى القصر حراسًا وأنهم رأوا أختها وهى ترش الملح، ويقرر أن يوقع بهما ما تستحقان من عقاب، ولكنها ترجوه أن يعفو عنهما، فيتأكد له طيبة قلبها، فيعقد قرانه عليها، ويتزوجها، ليعيشا معًا فى هناءة وسرور، وتظل نار الحسد تأكل قلب الأختين.

ويظهر العجيب فى الفأرة التى تضع ليرتين ذهبيتين لفتاة فقيرة، تطردها أختاها من المنزل، لا لشىء إلا لأنها أحبت تلك الفأرة، وهذا العجيب فى الحيوان يقابله عجيب فى عالم الإنسان، وهو كراهية الأختين للأخت وحسدهما لها، وإقدامهما على خنق الفأرة، ويظهر العجيب ثانية فى فرع من النبات يظهر على قبر الفأرة، وهذا الفرع يسقط منه اللؤلؤ والمرجان، دليل وفاء مستمر من الفأرة، كما يظهر العجيب ثانية فى عالم الإنسان إذ تقدم الأختان أيضًا على خنق الغصن برش الملح عليه، ويبدو العجيب فى عالم الحيوان أكثر إدهاشًا وأكثر غرابة وعجائبية؛ لأنه مستحيل وغير ممكن الوقوع، هو ضرب من الخيال المحض، فى حين يبدو العجيب فى عالم الإنسان ممكنًا ومحتمل الوقوع، ولكنه مستنكر.

والحكاية تذكّر بحكاية الراعى الذى كان يرعى غنمه فى أرض فيها أفعى، وقد اتفقا على الأمان، يرعى غنمه ولا يؤذيها، فترمى له بليرة ذهبية كل يوم، ثم إنه مرض فأوصى ابنه بها خيرًا، ولكن ابنه طمع فى نيل كل ما لديها من ذهب، فلحق بها إلى الجحر فضربها فشجها فى رأسها ولم يتمكن من قتلها فعقصته فمات، ثم شفى الراعى، وعاد إليها، فانقطعت عما كانت تعطيه من ليرات، فدعاها إلى العودة إلى ما كان بينهما من عهد، فأكدت له أنها لا يمكن أن تنسى الجرح، ولا يستطيع هو أن ينسى موت ولده.

وتشف الحكاية فى الواقع عن فقر الفقراء وبؤسهم الشديد، فقد ضاقت عليهم موارد الرزق، وإذا هم يحلمون بالخلاص المعجز، من خلال فأرة تضع كل يوم ليرتين ذهبيتين، وفى هذا الخلاص العجيب تناقض مر وسخرية كبيرة، فليرتا الذهب وسيلة للعيش، وذواتا قيمة مادية كبيرة، والذهب معدن نفيس، وذو قيمة عليا، ولكن هذا كله لا يتأتى من سبل شريفة وأساليب راقية، إنما يتأتى من خلال فأرة، وهى ليست بذات قيمة على الإطلاق، بل هى متدنية جدًا، وفى هذا التناقض دليل قهر ومعاناة مرة.

ولعل الأشد ألمًا حقد الفقراء بعضهم على بعضهم الآخر وحسدهم وكيدهم، على نحو

ما كان من الأختين لأختهما الصغرى، وغياب الوعى وروح المحبة والفهم والتعاون، وتصورهم أن الخلاص لا يكون إلا فى قصور الأمراء والسلاطين، وأن جهد العمال المنتجين ضائع لا يسمن ولا يغنى من جوع.

والعجيب المتمثل فى الفأرة طريف ومبتكر، وفيه ظرافة ولطف، فعلى الرغم من حطة الفأرة وقلة شأنها، فهى ظريفة، وليست فى قبح الجرذ مثلًا وشدة أذاه، ولكن تبقى المفارقة كبيرة، بين الإنسان الذى لا يستطيع أن يرزق بشىء، فى حين تضع الفأرة كل يوم ليرتين ذهبيتين، هنا يظهر بؤس الإنسان وشدة فقره.

عجيب المارد

من العجيب ما هو عجيبُ مارِدٍ يخدم الإنسان ويساعده، أو ينصح له ويساعده، ومن ذلك حكاية تروى أن أحد الحطابين قصد الغابة كعادته كل يوم، وبينما هو يضرب جذع الشجرة طارت الفأس من يده وسقطت فى النهر، فخلع ثيابه، ونزل فى إثرها يبحث عنها، ولكنه لم يجدها، فخرج مغتمًّا حزينًا، ثم أخذ يدعو ربه أن يساعده على استرجاع فأسه، فخرج من النهر مارد يحمل فأسًا ذهبية، وسأله: «أهذه فأسك؟»، فأجاب الحطاب: «لا»، فغاص المارد فى النهر، ثم خرج، وهو يحمل فأسًا فضية، وسأله: «أهذه فأسك؟»، فأجاب: «لا»، غاص المارد ثالثة، ثم خرج، وهو يحمل فأسًا حديدية، ثم سأله: «أهذه فأسك؟»، فأجاب الحطاب: «نعم، هذه هى فأسى»، فأعطاه المارد الفؤوس الثلاث، جزاء صدقه وأمانته، وفرح الحطاب، وتابع جدَّه فى جمع الحطب، ثم حمل كومة ومضى بها، وقد شدّ الفؤوس الثلاث بالحبل إلى طرف الكومة، وفى الطريق صادفه تاجر غنى، فلما رأى التماع الفأس الذهبية والفأس الفضية، ذهل، وسأله كيف حصل عليهما؛ فروى الصياد ما حدث، وأسرع التاجر الغنى يحمل فأسًا حديدية، ورمى بها فى النهر، وأخذ يدعو ربه، فخرج له المارد من النهر، وهو يحمل فأسًا حديدية، ثم سأله: «أهذه فأسك؟»، فأجابه التاجر الغنى: «لا»، ليست هى، فأسى من ذهب، ولا أريد عنها بدلاً»، فردّ عليه المارد: «لا ضرورة للكذب أيها الرجل، فهذه هى فأسك، وعلى كل حال فأنت لست بحاجة إليها، والأفضل أن ترجع الفأس إلى قاع النهر، وأن تعود أنت خائبًا، جزاء طمعك وكذبك»، ورمى المارد الفأس فى النهر، ثم غاب.



والحكاية تمجد صدق الحطاب الفقير وقناعته واعتماده على جده فى الكسب، وتدين كذب التاجر وتكشف طمعه ورغبته فى الكسب من غير تعب، كما تكشف الحكاية التناقض بين الحطاب ابن الغابة والحياة الطبيعية العفوية المعتمدة على التعب والجد، والتاجر ابن المدينة والحياة المعتمدة على استغلال جهود الآخرين.

ومن هنا يبدو العجيب فى الحكاية تعبيراً عن شقاء أصحاب الحرف والمهن الذين يكدحون ويعملون بزندهم ويمثلهم الحطاب، وإحساسهم بالقهر من التجار الذين يأتيهم رزقهم رغدًا من غير تعب ولا مشقة مستغلين جهود الآخرين، وفى هذا العجيب أيضًا تعبير عن حلم أولئك الكادحين فى الخلاص من بؤسهم وقهرهم بوساطة قوة خفية تتمثل فى المارد الذى يقدم للحطاب فأسًا من ذهب وأخرى من فضة. يتمثل العجيب فى هذه الحكاية فى مارد يخرج من النهر ليكافئ الصادق القنوع، ويعاقب الكاذب الطماع، وهو قوة خيرة طيبة، يحسن ولا يسىء، يساعد ولا يؤذى. ويلاحظ أن المارد العادل المنصف قد خرج من النهر، فكأن العدل والإنصاف يتحقق فى النهر، أو فى الماء، فى حين لا يتحقق على اليابسة، فى الأرض؛ حيث يقنع الحطاب ويرضى ويصدق، وحيث يطمع التاجر ويكذب ويخدع.

ومن عجيب المارد ما يروى عن صياد عاثر الحظ غالبًا ما كان أولاده ينامون جياعًا، وذات صباح لقيه فى الطريق إلى البحر رجل يحمل سلة فاكهة، عرض عليه شراءها، فاشتراها على أن يدفع له ثمنها فيما بعد حين يجود عليه البحر بصيد، ثم إنه ألقى شبكته، ولم يطل به الانتظار حتى أحس بها تهتز، فسحبها فإذا هى ثقيلة، فشدها بكل ما أوتى من قوة، وإذا فيها مارد توسل إليه أن يطلقه، فأطلقه، فمنحه المارد صرة ليرات ذهبية، فقدم له الصياد كرمًا منه سلة الفاكهة، فعرض عليه المارد أن يأتيه كل يوم بمثل هذه السلة من الفاكهة مقابل صرة من الليرات الذهبية، على ألا يخبر أحدًا بالسر، وبسرعة تبدلت حياة الصياد، وتحول من البؤس والشقاء والحرمان والجوع إلى الوفرة والرغد والخير الكثير، وشكَّت زوجته فى الأمر، فأرسلت فى إثره ابنتها، فرجعت لتخبرها بأمر المارد، فأخذت الزوجة تخبر جاراتها مباهية مفاخرة، ولما رجع زوجها من البحر عاتبته على كتمانه السر عنها، وقصد فى الصباح البحر يحمل إلى المارد سلة الفاكهة، وناداه، ولكن ما من مجيب.



والعجيب هو المارد الذى يمنح الصياد صرة ليرات ذهبية صباح كل يوم مقابل سلة فاكهة، وهذا العجيب هو تعبير عن رغبة الفقير بالخلاص من الفقر وحلمه بالغنى، وهو خلاص لا يتحقق بالكد والعمل إنما يتحقق بقوة خفية هى المارد، وكأن ثمة إحساسًا أيضًا بأن الغنى بصورة عامة لا يمكن أن يكون من سبل العمل العادى ولا بد من قوة، ومرجع هذا الإحساس إلى فقر الفقراء وغنى المستغلين والتجار المحتكرين.

وهذا العجيب نابع من خيال يرى فى البحر أسرارًا وكنوزًا، وليس بالضرورة أن تكون الحكاية نابعة من بيئة بحرية، بل قد تكون نابعة من بيئة صحراوية جافة قاحلة تتخيل الخلاص فى كنوز البحر.



والحلم الجميل الذى يتحقق فى الحكاية بوساطة المارد سرعان ما يتلاشى، لتكون العودة ثانية إلى الواقع، وليتأكد أن الخلاص لا يمكن أن يكون بوساطة المارد، والمرأة تمثل ههنا كل ما هو حقيقى وواقعى وطبيعى؛ لأنها هى التى تكشف زيف الحلم وبطلان الوهم لتحقق الصحوة، ولذلك تبدو كالمتهمة والمدانة؛ لأنها كسرت الحلم، ولكنها فى الحقيقة ليست كذلك، بل هى التى لها الفضل فى خلق الوعى وتحقيق الصحوة.

عجيب السحر والكنز المرصود

من العجيب عجيب السحر والقوى الخفية والكنز المرصود لصاحبه لا يناله إلا هو، ومنه ما يحكى عن أسرة بائسة فقيرة، الأب فيها لا يكاد يحصل لقمة العيش، والأم لا شغل لها ولا عمل، وحدث أن رأت فى عنق جارتها قلادة فاشتهت لنفسها مثلها، فطلبتها من زوجها، فوعدها أن يحضر لها واحدة فى الغد، وفى اليوم التالى وعدها بسوار بدلًا من القلادة، وفى اليوم الثالث وعدها بخلخال، ثم وعدها بشراء دار، وكانت فى كل مرة تصدق وعده، وتنسى فقره، وحدث أن سمع مناديًا يعلن عن بيع دار بفرشها وأثاثها، وما على الراغب فى الشراء إلا أن يسكنها سبعة أيام، ثم له أن يدفع ثمنها أو يغادرها، وأسرع إلى هذا المنادى، وأخذ منه مفتاح الدار، ومضى إلى زوجته يدعوها إلى الانتقال إلى الدار الجديدة، فجن جنونها فرحًا، وأخذت تباهى الجارات وتفاخرهن، وسعدت بالدار الجديدة الواسعة المفروشة وطهت لأولادها أطايب الطعام، وهى ذاهلة، ففى الدار كل شىء مما تشتهيه النفس، وكان زوجها قد أخبرها أنه مسافر فى شغل لسبعة أيام، فلما كان الليل أوت إلى فراشها ونامت، وإذا هى عند منتصف الليل تسمع صوتًا مخيفًا يسألها: «هل أقوم؟» وتكرر السؤال ثلاث مرات، ولكنها لم تبال به، وفى اليوم الثانى استمتعت مع أولادها بسعة الدار وما فيها من فرش وأثاث، ثم نامت هانئة، وعند منتصف الليل تكرر السؤال، فأهملته واستغرقت فى النوم، ولما كانت الليلة الثالثة أحضرت عصا غليظة وضعتها إلى جوارها، ولما سمعت السؤال طوحت بالعصا بأقصى ما تستطيع من قوة صوب الصوت، وإذا بشىء ضخم صلب يسقط على الأرض تاركًا دويًا عظيمًا، فنامت مطمئنة، وفى الفجر استيقظت لتجد على الأرض عمودًا من ذهب، فأدركت عندئذ أن الدار كانت مسكونة بعفريت مرصود، وأن ساكنيها أرادوا بيعها للتخلص منها، وأدركت أيضًا أن زوجها قد هرب من الدار خوفًا، ومرت أربعة أيام، وإذا زوجها يقرع الباب ليطلب منها أن تعود مع الأولاد إلى الدار القديمة؛ لأنه لا يملك فى الحقيقة ثمن الدار، فدعته إلى الداخل وأطلعته على عمود الذهب، فكسر قطعة منه واشترى الدار، وعاش مع زوجته والأولاد فى سعادة ورخاء.

ويتضح العجيب فى ذلك الكائن المجهول الذى لا تراه المرأة إنما تسمع صوته، ومن المتوقع أن يكون شريرًا يريد بها السوء والأذى، وإذا هو كنز مرصود لها، وهو قوة مجهولة غريبة تمتلك القدرة على التحول إلى ذهب، انطلاقًا من قوة الرصد والسحر والجن، كما يظهر العجيب فى هذا التحول من حياة البؤس والفقر والحرمان إلى حياة الغنى والوفر، بفضل قوة مجهولة. والحكاية تعبر عن حلم الفقراء بالخلاص من الفقر، وهو محض حلم، لا يحمل شيئًا من الوعى بالفقر والإدراك لأسبابه ومعرفة سبل الخلاص الواقعية، فالحكاية تتوهم الخلاص فى شكل ساخر وأهم عُمده الحظ والسحر والجن، وليس الفعل الواقعى الصحيح، وهى بذلك تعبر عن خيال يستند

إلى الرغبة والتعويض. والحكاية تجمع الوهم الجميل، والخيال الخصيب، إلى السخرية المرة، والألم الفاجع، فتصور حرمان المرأة من أسباب المتعة والزينة والحياة الرغدة، ثم تصورها وهى تنعم بأقصى أشكال المتع من طعام وشراب وسكن وفراش وأثاث ورياش وحرير وذهب محققة أبعد أشكال الوهم والحلم. والحكاية تؤكد قيمًا عدة فى المرأة، فهى صابرة على فقرها، وهى شجاعة فى مواجهة المجهول، وهى حكيمة فى تصرفها، وهى ذات حظ جميل، ولكنها فى الوقت نفسه تصورها جاهلة بواقعها تحلم بالعقود والحلى والأساور متناسية فقر زوجها. وهكذا فالحكاية ترد الغنى ووفرة المال إلى الحظ والسحر والجن، وتنسى استغلال الأغنياء وسيطرتهم على الأموال وتحكمهم فى الأسواق والأسعار والأجور.





خاتمة

من هنا يلاحظ وجود حكايات فيها عجيب واحد بسيط، وحكايات أخرى فيها سلسلة عجائب مركبة يقود بعضها إلى بعضه الآخر فى تركيب منطقى وأخلاقى. ويظل العجيب فى الحكاية الشعبية تعبيرًا عن وضع اجتماعى وحالة معيشية، وهو نابع من خيال رغبى، قوامه التعويض عن حرمان، ولا شك أن فيه شفاءً من قهر وانعتاقًا من كبت، فهو مريح للنفس، يعيد إليها توازنها، وهى تتلقاه على أنه حقيقة وواقع داخل الحكاية، وأنه وهم وخيال خارجها، ولذلك تسبح النفس وراءه كأنها فى حلم.

وللعجيب وظيفة أخرى، هى إطلاق خيال الأطفال الذين يستمعون إلى الحكاية، وفتح آفاق

من المعرفة الفنية والجمالية أمامهم، بالإضافة إلى تمليكهم اللغة، وتعليمهم فن السرد. والحكايات غالبًا ما ترويها الجدات العجائز للأحفاد للتسلية والتربية وتزجية الوقت، وإذا دل هذا على شيء فإنه يدل على ما كانت تمتلكه المرأة من موهبة قصصية، وملكة لغوية، وثقافة متناقلة بالحفظ شفاهًا، وعلى ما تمتلكه أيضًا من خيال خصب، وهي التي كانت تعيش في مجتمع أمي مغلق متخلف.

ويستند العجيب في حقيقته إلى قدر غير قليل من الموروث الأسطوري والديني والتاريخي، إذ يمكن البحث عن جذوره الضاربة في تلك الأشكال الثقافية، ويقوم في بعض الحالات على التكرار، ولكنه لا يخلو من إبداع، وفي هذا دلالة على استمرار الإبداع الثقافي للشعوب عبر الرواية شفاهًا والحفظ.

وللعجيب جانبان، الأول طاقة شعبية متوارثة قادرة على عطاء مستمر ومتجدد، والثاني موهبة فردية متميزة قادرة على الحفظ والاستيعاب ومتمكنة من القص والرواية، بل قادرة على الإضافة والتركيب، وفي بعض الحالات قادرة على التوليد والإبداع، ومما لا شك فيه أن الحكاية هي نتاج لتلاحم هذين الجانبين: الفردي المتمثل في الراوي والشعبي المتمثل في الذاكرة والمخزون التاريخي للأمة.

ولذلك تظل الحكاية الشعبية مفتوحة دائمًا على أشكال مختلفة من القراءة المتجددة، لما للحكاية من طابع العموم، فهي نتاج شعبي متغير، لا تخضع لزمان أو مكان، وتتضمن كل ما هو مكتنز في وجدان الشعب من خبرات وتجارب تم التعبير عنها بأشكال مختلفة من الرموز والإشارات العفوية البسيطة، وضمن بنى فنية بسيطة ولكنها ضاربة في أعماق التراث والثقافة القومية والإنسانية، ولذلك فهي قابلة لأشكال مختلفة من التأويل والتفسير.



المصدر

- الحكايات جميعها مما سمعه المؤلف عن جدته ورواه في كتابه: **حكايات شعبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ٧٧٠ صفحة، ويضم مئة وخمسين حكاية.



بابٌ من أبواب بيوت واحة سيوة



خطرى عرابى أبو ليفة

تجليات الغزل العفيف فى غناوى العلم

«غَنَاوى العَلَم»- كما سنرى- لونٌ من ألوان الشعر البدوى الخالص، وقد يبدو غريبًا- للوهلة الأولى- هذا الرَّبطُ الذى يطرحُهُ العنوان؛ إذ إنَّه يثير فى ذهن القارئ سؤلاً مشروعًا مؤدَّاه: هلْ ثمَّةَ جامعٌ بين الغزل العفيف، وغناوى العَلَم على ما بينهما من بعد الشُّقَّة؟! والحقُّ أنَّ هناكَ رابطًا قويًا، وتجليَاتٍ لا تُخطِئُها العين، هذا الرابطُ وتلك التجلياتُ هو ما تسعى هذه الدراسة لتلمُّسِ خيوطِهِ الدَّقيقةِ إجابةً عن السؤال السابق.

على أنَّ هذا المدخل الذى ارتضيتُه- أعنى الغزل العفيف- إنَّما أمْلَتهُ علىَّ المادةُ الميدانيةُ نفسُها حين قمتُ بجمعها، وأخذتُ أتأملُ مضمونَها، وبنيتَها العميقة؛ فمن واقع الحكاية التعليلية التى يسوقها الرواة مساقَ تفسيرِ الأوليةِ المجهولةِ «لغناوى العَلَم»- إن صحَّ التعبير- فضلاً عن الشّتّاوة التى وردت فى تضاعيف هذه الحكاية- أقول من هذه وتلك- يتبينُ لنا كيف أنَّها قَوْلبتْ أبواب غناوى العَلم الرئيسة فى إطارٍ شفيف من الغزل العفيف. لا أريد أن أصادر على القارئ أكثر من هذا، بحسبى وإيَّاه هذه الإلماعة؛ لنترك لما يلى من سطور فرصة الكشف والتحليل.

أهمية الدراسة:

١ - ترجع أهمية هذه الدراسة إلى أنَّها تتناول أهمَّ نوعٍ من أنواع الشعر الشعبى البدوى، وهو «غَناوى العَلَمْ»، التى يُنْتَخَبُ من أجودها ما يسمُّونه «المعلَّقَات»، كما أنَّها تُعدُّ البصمة الخاصة التى ينمازُ بها البدوى عمَّن سواه على مستوى روايتها، وطريقة أدائها، ومخارج حروفها.

٢- لم تُفرد دراسة مستقلة- فى مصر على الأقل- لهذا النوع من أنواع التعبير الشعبى المتميز[١]، على الرغم ممَّا فيه من تكثيف واكتناز بالغين يوفِّران له التعبير عن المعانى الثرية فى ألفاظٍ محدودة.

٣ - أنَّ مضامين «غناوى العَلَمْ» تعكس على نحوٍ جلىّ القيم التى تتبناها الجماعة البدوية وتتوارثها من جيلٍ إلى جيلٍ؛ بما يوقفنا بدقة على الأبعاد الثقافية والحضارية والاجتماعية لهذا القطاع الأصيل من مجتمعنا المصرى.

٤- أنَّ «غناوى العَلَمْ» أشبه ما تكون بالخيط الدقيق، الذى يربط أواصر البدو على المستويين المحلى والإقليمى؛ ولذا فإنَّ دراستها بمثابة البحث عن المشترك الإنسانى الذى يجمعنا، وهذه قيمة- فى حدِّ ذاتها- بحاجة لأن تضعها الأبحاث العلمية نصب أعينها.

حدود الدراسة:

١ ـ **الحدود النوعية:** تقتصر هذه الدراسة نوعيًّا على «غناوى العَلَمْ» البدوية.

٢ ـ **الحدود المكانية:** على الرغم من أنَّ «غناوى العَلَمْ» بمثابة القاسم المشترك بين البدو؛ فإنَّ الباحث آثر أن يلمس هذا بنفسه؛ حيثُ توزَّع الجمع الميدانى بين الأماكن الأربعة التالية:

مطروح- عزبة حامد عزاقا[٢]- واحة الفرافرة- قرية أبو كاشيك[٣].

٣ ـ **الحدود الزمانية:** مرَّ هذا البحث بمراحلَ زمنيةٍ ثلاث؛ بدأت إرهاصاتها فى صيف ١٩٩٧، عندما كنت أجمع «المجرودة» فى مطروح، وعلى الهامش جمعت بعض غناوى العلم قبل أن تكون موضوعًا لهذه الدراسة.

وكانت المرحلة الثانية فى سبتمبر ٢٠١٢، عندما قمت برحلة ميدانية لجمع المأثورات الشعبية من واحة الفرافرة، وتقابلتُ مع شاعرها البدوى الكبير «محمد رضا عبدالعظيم»، وجمعتُ منه كثيرًا من غناوى العلم، وقد دار بينى وبينه حوار حول أصل سكان الفرافرة، والقبائل العربية التى تقطنها[٤]، كما دار حوارٌ بينى وبينه حول غناوى العَلَم. وفى الشهر نفسه، وبعد عودتى من واحة الفرافرة إلى الواحات البحرية استعملتُ أحد العمال فى استصلاح الأرض الخاصة بى، وكان هذا الرجلُ بدويًّا من عرب المنيا[٥]، فجمعتُ منه كثيرًا من غناوى العلم.

المرحلة الثالثة والأخيرة: وهى أهم المراحل؛ إذ توجهتُ مرتين لقرية أبو كاشيك- التابعة لمركز أبو المطامير بمحافظة البحيرة؛ بهدف جمع «غناوى العلم»، ودراستها، كانت الزيارة

الأولى فى مايو ٢٠١٤، واستمرَّت يومين تعرفتُ على بعض رواتها، وجمعت بعض الغناوى، وقد لفت انتباهى غير ما راوٍ إلى شاعرهم الكبير كرم عبدالسلام هنداوى، الذى كان يؤدى بعض أعماله التجارية فى برج العرب. أمَّا المرة الثانية فكانت فى يوليو ٢٠١٤؛ حيثُ توجهتُ إلى الشاعر الكبير كرم عبدالسلام هنداوى، ووصلت إليه عن طريق الدليل الميدانى الذى توطَّدت علاقتى به منذ المرة الأولى، وهو الشيخ «مفتاح هنداوى» أخو الشاعر.

أهداف الدراسة:

١ ـ تهدف هذه الدراسة إلى التعريف بهذا النوع البدوى المتميز، وسماته الفنية، وقيمه الموضوعية، وطريقة أدائه.

٢ - كما تهدف الدراسة ضمنيًّا إلى جمع أكبر قدر ممكن من «غناوى العلم»، وإخراجها للنور، بما يتيح للباحثين فى مجال الدراسات اللغوية واللهجات التّوفر عليها بالبحث والدراسة.

٣ - حصر الموضوعات التى تتناولها «غناوى العلم» والوقوف على أكثر الموضوعات ثراءً، وهو موضوع «الغزل العفيف»، الذى اتضح لى من خلال المادة المجموعة ومناقشاتى مع الرواة أنَّه المحور الموضوعى المهيمن على السواد الأعظم من غناوى العلم، مع تلمُّس النقاط المشتركة بين الغزل العفيف فى التراث العربى القديم، ونظيره فى غناوى العلم.

منهج الدراسة:

ثمَّةَ بعضُ الإجراءات المنهجية التى تسبق الدراسة، تتمثل فى الجمع الميدانى للمادة- موضوع الدراسة- ورؤية الرواة أنفسهم لطبيعة النوع الأدبى الذى تنتمى له (غناوى العلم)، وسماته الفنية وطرق أدائه ونحو ذلك.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفى فى تعريف غناوى العلم، وطريقة أدائها وسماتها الفنية، ومحاورها الموضوعية، مفيدة فى هذا وذاك من رؤية الرواة أنفسهم حول توصيف النوع، وتفسير بعض ظواهره الفنية، وإخضاع كل هذا- إبداعًا ونقدًا- للتحليل الذى أخذ مساحته الكافية من الاتفاق أو الاختلاف مع رؤية الرواة بما يتسق وطبيعة المادة نفسها بوصفها الأساسَ الأوَّل المتحكم فى عمليتَى الوصف والتحليل اللَّتين لم يفُتْهما أن يُدرجاها متسلسلة فى قالبٍ منطقى يبدو- فى تقديرى- هو المهيمن على غناوى العلم فى مجملها.

صعوبات الدراسة:

أ- صعوبة اختراق الجامع الميدانى للمجتمع البدوى؛ وذلك لكونه غريبًا عن هذا المجتمع، فتعاونهم معه ضربٌ من المستحيل طالما لا تجمعهم به صلة قرابة، أو معرفة، وقد تغلبت على هذه الصعوبة بالدليل الميدانى، وببعض من أعرفهم من طلابٍ ينتمون إلى الجماعة البدوية.

٢ـ لغة غناوى العلم مغرقة فى البداوة، يصعب تلمس معناها الدقيق للوهلة الأولى إلاَّ على رهيف الأذن شديد الحساسية لدقائق اللهجة البدوية[٦].

٣ـ ما تتعمَّده تركيبة غناوى العلم من الإرباك الناجم عن التقديم والتأخير، والتورية والالتفات، ونحو ذلك ممَّا يعمق صعوبة الفهم، ثم صعوبة التفريغ، وقد تغلبت عليها باستشارة الرواة أنفسهم فيما يستغلق فهمه ويلغز.

٤ـ ما يصاحب أداء غناوى العلم من مدٍّ صوتى، وإطالة، ونبرٍ، وتنغيم، وغير ذلك من ظواهر صوتية قد تعيق غير الطَّبِّ باللهجة البدوية عن إدراك فحواها، هذا فضلاً عن طبيعة أدائها الذى لا يخلو أيضًا من إرباك؛ حيث يبدأ المؤدى بنهايتها، ثم يثنى ببدايتها، ثم يربط البداية بالنهاية كما تكلمنا عن ذلك فى أدائها.

٥ـ صعوبة الجمع نفسها كانت على مستويين: الأول ما يستلزمه هذا النوع الخاص من مهارات وأدوات فى الباحث نفسه، وقد حاولت أن أستوفيها، والثانى صعوبة استدعائها من قبل الراوى نفسه؛ حيثُ لا يتوفر على روايتها- فضلاً عن تأليفها- إلاَّ فحول البادية.

٦ـ صعوبة تتبع المسار الأم لغناوى العلم لما يكتنفها من تعدد الرواة فى سلسلة تشبه سلسلة السند الحديثى وعنعنته، وبخاصة فيما يسمونه بـ «المعلقات».

«غَنَاوى العَلم»

نوعها- تسميتها- وظيفتها- رواتها- مناسباتها- أداؤها- بنيتها- مصطلحاتها الرئيسة

«غِنّاوة[٧] العَلَم» أشهر أنواع الشعر الشعبى البدوى الخالص، ينماز بها البدوى عمَّن يدَّعى البداوة، وهى الوحيدة من الشعر البدوى التى يسِمُها البدوى بلفظة «غنّاوة»؛ ذلك لاعتمادها على ترنيم الصوت وتكراره مراتٍ عِدَّة أكثر من اعتمادها على كلماتها، ومن هنا كانت كلمة غِنّاوة ألصق بها وأقرب إلى حقيقتها من كلمة أغنية[٨].

وقد اهتم البدوى بها أيَّما اهتمام، واحتفى بشعرائها العظام؛ إذ كان الشعراء يروون غنّاوة العَلَم عن بعض الشعراء الفحول، ويسمونها «المعلقَّات[٩]»، مثل تلك التى رواها لنا الشاعر: كرم هنداوى (أبو كاشيك) عن «حميدة عيسى» (مطروح) عن عبدالكافى البرعصى (ليبيا)[١٠].

تؤدَّى غنّاوة العلم فى كل الظروف، فالبدوى يترنَّم بها منفردًا فى أثناء رعيه لإبله وغنمه، وفى أثناء تهنين الأم لوليدها، وفى أثناءالصابية، وفى أثناء «تجليمه» لصوف غنمه- التقدير- فى فرحه وفى حزنه لا يجد سوى غنّاوة العلم تسرى عنه همومه.

من هنا كانت الوظيفة الأساسية لغنّاوة العلم التى يؤديها البدوى منفردًا أثناء رعيه لغنمه، أو لإبله هى التسرية عن نفس الشاعر، وكسر حاجز الملل، وهى فى هذا تشبه الوظيفة الأساسية لأغانى العمل الفردية. أمَّا الغناوى التى ينشدها الرواة فى الصابية، أو فى السامر فوظيفتها الطرب، والمشاركة الفعَّالة فى إحياء المناسبة الاجتماعية التى يحتفى بها البدوى، وهى- كأى نوع شعرى غزلى- تكون «بمثابة وسيط للتعبير عن مشاعر حميمة مثل الحب، والرغبة فى الزواج[١١]». ويدور موضوعها- كما سيرد فى الدراسة- حول الغزل العفيف، وعادة ما يكون غزلها من وحى الخيال، وعلى سبيل رياضة القول، يتبارى فيها الرواة روايةً والشعراءُ



ارتجالًا؛ فتأخذ بعدين: الأول تنافسى، والثانى ترفيهى، بهدف التسلية وتزجية وقت الفراغ[١٢]. هذا بالإضافة إلى الرمزية التى تحملها خصوصًا فى التقدير[١٣].

وغناوى العلم يرويها الرجال والنساء، ولكن يغلب أن يكون رواتها رجالًا قد تتبعها فى المحافل الشتاوة التى يصاحبها ضرب الكف، وتأخذ شكلًا تنافسيًا بحيث يتبارى السمَّار فى روايتها وارتجالها، مندرجة فى قالب موضوعى واحد، أو متقارب بحيث تستدعى هذه الغنَّاوة تلك فيما يشبه الإجازات، على أن تكون الغلبة للراوى الأطول نفسًا، والأكثر قدرة على استدعاء الكم الأكبر من الغناوى المندرجة فى القالب المضمونى الواحد الذى سبق أن استُهلّتْ به جلسة السمر هذه[١٤]. يقول صلاح الراوى: «لا يكاد نمطٌ من أنماط الشعر فى هذه المنطقة، يبلغ شعر العلم وفرة وانتشارًا، وسعة تداول؛ إذ نصوصه أقرب إلى ما يمكن تسميته نصوص التداول اليومى، وهى نصوص يشترك فى حفظها الرجال والنساء والأطفال[١٥]».

ومن واقع حواراتى مع الرواة، وما لمسته بنفسى، أنَّ غناوى العلم على الرغم من أنها تميز البدوى الخالص عن المُهَجَّن، وأنَّ البدو يعتزون بها أيما اعتزاز، وأنَّها ذات طابع خاص وفريد؛ فإنَّ صلاح الراوى يبدو- فى توصيفه لها- مغاليًا، وبخاصة فيما ذكره من رواية الأطفال لها؛ فليس معنى أن غناوى العلم شفرة البدو الخاصة، أنَّها منتشرة إلى هذا الحد الذى يجعل الأطفال يروونها، فقد عاينت من الشعراء البدو من يروى ويؤلف أنواعًا أخرى، كالمجرودة، والشتَّاوة، بيد أنَّه لا يجيد غناوى العلم تأليفًا، ولا رواية مع أنَّه شاعرٌ وابن شاعر[١٦]، وقد صرَّح راوٍ آخر[١٧] أنَّ خصوصية أداء غناوى العلم، وألفاظها المغرقة فى البداوة سببٌ رئيس فى عزوف بعض البدو عن حفظها وروايتها، خاصة أولئك الذين تأثروا بالحضارة الحديثة، واختلطوا مع الفلاحين، وهو ما فسَّر لى اعتذار أكثر من راوٍ عن إنشادى إيَّاها.

أداءغِنَّاوة العلم

ينماز الأداء فى غنِّاوة العلم عن أى نوع آخر من الإبداع الشعرى البدوى؛ إذ إنَّ الشاعر يقسمها إلى ثلاثة مقاطع؛ حيث يبدأ الترنم بالجزء الأخير من الغنَّاوة، مع تكراره مرات عدة لا تقل عن ثلاث، ثم يثنى بالجزء الأول، ويعيد تكراره مرات عدة، ثُمَّ يربط الجزء الأول بالأخير عن طريق كلمة الربط التى تربط الجزءين. ثمَّ يبدأ الترنم بالغناوة كاملة من البداية إلى النهاية. وهى غناوة قليلة الكلمات كما ذكرنا لكنها كثيرة المعانى، إذا سمعها أى إنسان من غير البدو، لا يستطيع أن يفهم شيئًا، حتى يقوم البدوى بتفسيرها له، وكأنها غناوة للشفرة الخاصة بين الجماعة البدوية. لهذا كثيرًا ما تليها الشتاوة، أو المجرودة- خاصة فى المحافل- لتفسير غنِّاوة العلم؛ لأن الشتاوة، والمجرودة أكثر وضوحًا، ولتوضيح ذلك نسوق المثال الآتى:

كَامِـــلْ بِنَـــا ودْراج وبَعَـــدِكْ يـــا علـــمْ ويـــنَ العلـــم؟

إنه يمدح شخصًا قائلًا له: إنه كامل المبنى والدَّرج (كناية عن أنه من عائلة كريمة) فهو كامل مشهور النسب كريم المحتد، ينتمى إلى أصل طيب، وأين يكون العلم بعدك أيها العلم؟ إنه لا يوجد أحدٌ فى رفعتك أيها العلم.

فيبدأ الراوى، أو الشاعر الترنم بالجزء الأخير مرات عدة؛ هكذا: «يا علم وين العلم» خمس مرّات، ثم يأتى بالجزء الأول: «كامل بنا ودراج» خمس مرات، ثم يأتى بجزء الربط، وهو الجزء الأوسط، ويربطه بالجزء الأخير: «وبَعِدك»، ثم يأتى بالجزء الأخير: «يا علم ويين العلم؟»، ثم يكرر الغنّاوة من الأول إلى الآخر، ويستمر فى غنائها وترنيمها أكثر من نصف ساعة[١٨].

ثم تأتى الشتاوة لتفسير معنى غنّاوة العلم، فى إيقاعٍ سريع على ضرب الكفّ:

علم ودْراجا مبنيَّات[١٩]

ويروى كرم عبدالسلام أنَّ غناوى العلم التى يُترنَّم بها فى الصابية[٢٠]، قد تختلف فى أدائها عن تلك التى يترنم بها الشاعر منفردًا، فالأولى يبدأها بالثلث الأخير من الغناوة، يترنم به ما شاء له الترنم، ثم يدخل المجراد؛ لينشد مجرودة، وبعد الانتهاء منها يدخل شاعر العلم ليترنم بالثلث الأول، ما شاء له الترنم، ثم يدخل المجراد؛ لينشد مجرودة ثانية، ثم يدخل شاعر العلم ليختم غناوته بالجزء الثالث والأخير، ثم يترنم بالغناوة كاملة، ويدخل المجراد؛ لينشد المجرودة الثالثة والأخيرة، تتبعها الشتاوة على إيقاع الكف.

أمَّا عن الأداء الموسيقى الذى يتبعها فقد أخبرنى المطرب البدوى فتحى مهنى الحوتى، أنَّ أداء غِناوة العلم فى الصابية، أو السامر لا بدَّ وأن تصحبه المقرونة، وبتعبيرٍ أدق فالمقرونة لازمة من لوازم أداء غناوة العلم فى السامر؛ حيث يبدأ السامر بالترنم بالمقرونة، حسب المقام الذى يتناوله مؤدى العلم، ثم يدخل مؤدى العلم- ووقتها تسكت آلة النفخ المقرونة- ويترنم ما شاء له الترنم، فإذا ما انتهى تدخل المقرونة مرة أخرى.

ومع التطور الحضارى، واشتهار حفلات المطربين البدو، دخلت آلات أخرى فى الأداء، كالعود، والأوكورديون، والناى. وإذا كان موضوع غناوة العلم الموح، أو النار، أو المرهون، أو الياس، أو الجضر؛ فإنَّ الناى يستخدم معها كثيرًا ويكون المقام الموسيقى مقام الصبا لما فيه من نغمة حزينة تعبر عن طبيعة الموضوع.

أمَّا عن سبب وصفها «بالعَلَم[٢١]»؛ فقد حكى لى الشاعر محمد رضا عبدالعظيم فى هذا الصدد حكاية- على سبيل التعليل- أشبه ما تكون بالحكاية الخرافية مؤداها: أنه كان هناك ملك، عنده بنت وحيدة وجميلة، ترفض كل من يتقدم إليها؛ إذ لم يكن يستطيع حل اللغز الذى تطرحه عليه، وكانت قد اشترطت ألّا تتزوج إلا من يستطيع تفسير اللغز الذى تطرحه عليه. فمر فارس بجوار القصر اسمُه «علم» فى غياب الوالد والوالدة، ولا يوجد وقتها سوى الفتاة وخادمتها، فقابل «علم» الخادمة، وقال لها: أريد أن أقابل «ستك»، وأخذ يترنم بغناوة قائلًا:

يِقَصْقَـــص[٢٢] علِـــى لَقْـــدَار عندى العَقِـــل يا بالْـــغَ الجَفَا

أى: أرانى- فى الهوى- أسير فى طريق قدرى المحتوم، وأنت يا قاسية القلب لا تلقين بالاً لى، ولا تعبئين بى.

فعندما قالت الخادمة لسيدتها ما دار بينها وبين الفارس، قالت الأميرة: إذا أتى مرة ثانية

أدخليه بسرعة. وعندما جاء دخل فى البهو، وأتت الملكة فأدارت له «ظهرها» دون أن تتكلم، فقال: سِلامُ عليكم، وقبل أن ترد السلام نظرت له بوجهها فارتبك من جمالها وارتعش، وسلم عليها مرة أخرى من رعشته فردت عليه:

سِلامكْ اتْمَكَّنْ وعِظامكْ ارتَكَّن[٢٣] وهات لى ستين غِنّاوة على صوبْ العزيزْ يِبْكَنّ

فرد عليها بهذه الغناوة:

ما يبكِنْ على صُوب عزيـــزْ إن فات الياس والمُوح والجضَرْ

الذى يُبكى المحب على حبيبه العزيز إن رحل عنه، هو اليأس من لقائه، وبعده عنه، والقلق النفسى والملل الذى ينتابه مما يؤدى إلى شوقه الشديد إليه، فيبكيه بكاءً حارًا.

ثمَّ أتبعها بهذه الشتّاوة:

مُوح وياس جَضَـــر يا نارى.. صُوب عزيز عَلَـــم مدَّارى[٢٤].

ثم أنزلته من على الفرس وقالت لخادمها عثمان: سبح الفرس واعلفه، وهات حوْليًّا (خروفًا) واذبحه. فأتى خادمها بخروف وذبحه، فقالت له: اعزل «الدماغ» على ناحية وضع معها الدوّارة (الكرش). وضعْ القلب والكارعين (الرجلين) مع بعضهما. ثم افرش جلد الخروف وضعْ بقية اللحم على الجلد. ثم قالت لعَلَم الذى يريد أن يخطبها: لماذا عزلت اللحم بهذه الطريقة؟ فرد عليها: وضعتِ القلب مع الكارعين؛ لأنَّ المثل يقول: مطرح ما القلب يحبّ الرِّجْل تدّب. (الرِّجل تدّب مطرَح ما تحبّ). أمَّا الدوارة مع الرأس؛ فالمثل يقول: اطعم الفم تستحى العين. وبقية اللحم على الجلد؛ لأن المثل يقول: اللّى ينقطع من أبوه يبيبس. فقالت: اذهب وهاتِ المأذون، وتزوجا[٢٥].

وفى السياق التعليلى ذاته أورد صلاح الراوى- نقلًا عن عبدالسلام قادر بوه- حكاية مشابهة[٢٦]، على الرغم من أنَّها مغرقة فى الخيال غير أنَّها لم تقدم تفسيرًا مرضيًا حتَّى إنَّ غنّاوة العلم التى أوردها هذه:

مِفْتاحـــهْ مـــعَ لُـــولاف العيـــنْ قفلها صـــاكْ يـــا «علم»

لم تكن من تأليف «علم» نفسه، بل وجدها مكتوبة على القفل، كما تتشابه الحكاية التى أوردها صلاح الراوى، مع الحكاية التى أوردتها فى الإشارة إلى أنَّ «علم» هو الفارس المحب. وهذا ما يبرر قول الرواة إنَّ المقصود بـ «علم» هو المحب، على الرغم من أن المقصود به ينصرف إلى المحبوبة فى جُلِّ الأحيان.

وفى الواقع أنَّ ما قمتُ بجمعه من غناوى العلم يدور جُلُّه فى فلك الغزل العفيف، قد تتخذ من الحكمة موضوعًا لها، بحيث تجرى مجرى الأمثال ـ وقد يحدو بها البدوى إبله، وقد يهدهد بها طفله، وحتَّى هذه يمكن توظيفها فى إطار موضوع الغزل العفيف[٢٨].

وهنا أجدنى مشدودًا للتعقيب على الحكاية الأولى التى سمعتها بنفسى من الراوى من زوايا ثلاث:

الأولى: أنَّ بطل القصة «علم»- الذى تنسب له غناوى العلم فى الحكايتين- قد نصَّ صراحة- فى الحكاية التى أوردتُها- على الفواهق (الأبواب) السبعة الأساسية التى ترد عليها

غناوى العلم، وذلك فى غنّاوة العلم والشتّاوة التى أتبعها إيّاها، كما أنّه هو الذى قام بإنشادها بنفسه.

الثانية: أنّ طلب الفتاة الحسناء منه أن ينشدها (ستين غنّاوة على صوب الحبيب يبكن) يحمل فى طيّاته دلالة على أنّ غناوى العلم بمثابة تأشيرة مرور الغرام، وأنّها شارة برهنة المحب على صدق حبه.

الثالثة: أنّ انصراف رمز «علم» على المحب، أو المحبوبة- كما أكّد لى أكثر من راوٍ- يؤكّد لنا أنّ موضوع هذه الغناوى، كما يعرفه البدوى يتمحور فى غناوى الحب، أو المحبين.

وهكذا قوبلت الحكاية التعليلية- التى أوردتُها- غناوى العلم فى إطار موضوع الغزل العفيف، وهو ما يسوّغ- بالتضافر مع ما لمسته فى أثناء تحليل المادة المجموعة- استجلاء ملامح الغزل العفيف مدخلًا لهذه الدراسة.

فإذا أضفنا إلى كل هذا ما ذكره الشاعر محمد رضا عبدالعظيم من أنّ بنية غناوى العلم تتكون من سبع كلمات، وهى تقع فى سبعة أبواب[٢٩] (فواهق)، وهى المعانى التى يدور حولها الغزل العفيف، يجعلنا مطمئنين لجعل الغزل العفيف مدخلًا لهذه الدراسة. تلك الأبواب السبعة التى عبرّت عنها الشتاوة فى الحكاية التعليلية سالفة الذكر، هى:

مُوح ويـــاسْ جَضر يا نَـــارى.. صُوب اعْزيزْ عَلَـــمْ مدّارى

هنا أجدنى بحاجةٍ لأنْ أفرد بالشرح المصطلحات السبعة الرئيسة لأبواب غناوى العلم، تاركًا ما يتفرع عنها من مصطلحات إلى حينه.

١- عَلَم: أخبرنى الراوى محمد رضا عبدالعظيم، أنّ كلمة علم معناها: الحاجة الشهيرة، والمشهورة، وقد تطلق على الرجل المحب، وقد تطلق على المحبوبة، وقد تطلق على رجل صاحب موقف. وقال الراوى كرم هنداوى: إنّ لفظ العلم مأخوذٌ من اللغة العربية، فهو المكان العالى الذى يراه الجميع، ويكنى عن المحبوب الذى ارتقى عند المحب إلى مكانة عالية يعرفها الجميع. وعقّبَ الراوى: مفتاح هنداوى بأنّ العلم هو الرمز؛ إذ إنّ التصريح باسم المحبوبة مرفوض فى المجتمع البدوى، فاتُّخذَ من العلم رمزًا للمحبوبة. وينصرف معنى العلم فى لسان العرب على المكان المرتفع، فهو «الجبل... وهو الراية التى تجتمع إليها الجند[٣٠]».

لا يختلف ما ذكره الرواة عمّا ورد فى لسان العرب؛ فإذا كان ما ورد فى لسان العرب يعنى المكان المرتفع الذى يراه كل الناس؛ فقد رُمزَ به عن المحب، وعن المحبوبة؛ إذ ارتفع كل منهما فى نظر صاحبه، وأصبح لديه المكانة العليا عنده.

٢- عزيز: وهو كل إنسان عزيز عندك، غالٍ على قلبك، سواء أكان حبيبًا، أم زوجة، أم زوجًا، أم أبًا، أم أختًا. وأكثر ما يستخدم اللفظ فى غِنّاوة العلم للمحبوبة التى يهيم المحب بها.

وينصرف معنى العزيز فى اللسان إلى الغلبة، والمنعة فجاء فى لسان العرب: «رجل عزيز: منيعٌ لا يغلب، ولا يقهر... وقول أبى كبير:

حتّـــى انتهيتُ إلى فـــراشِ عزيزةٍ شـــعواءَ روثةُ أنفِهـــا كالمِحصَفِ

عنى عقابًا، وجعلها عزيزة لامتناعها وسكناها أعالى الجبال[٣١]».

وهذا لا يتنافى أيضًا مع ما ذكره الرواة؛ فالمحبوبة عزيزة عند حبيبها، غالية عنده لامتناعها عليه، وصعوبة الوصول إليها.

٣- صوب: حب عفيف: وهذه الكلمة كثيرًا ما يستخدمها البدوى بمعنى الحب الطاهر النقى العفيف، وقد توصف عندهم بصوب خليل، أى حب الخليل، والشريك. وقد ذكر عبدالعزيز مطر أنّ معناها العشق والهُيام، وهى مأخوذة من الصبابة، فربما تطورت عين المضعف(الصبُّ) إلى واو، ومن أمثلتها العسّ، والعَوْس[٣٢].

٤- مُوح: فى اللهجة البدوية: البعد، وهو بعد المحبوبة، وهجرها للمحب. ولم أجد لها أصلًا فى لسان العرب، وقد يكون لها استخدام مجازى من مادة «ميح»، وهو ضربٌ حسنٌ من المشى، وهو مشى البطة، وامرأة ميَّاحة: تميح فى مشيها، وتتبختر[٣٣]. وربما كان معناها فى اللهجة، بعد المحبوبة التى تتمايح فى مشيتها؛ إشارة إلى دلالها.

٥- نار: شدة الحب، وهو استخدام مجازى للوعة الحب وشدته، وكأنها نار تشتعل فى أحشائه.

٦- ياس: اليأس من اللقاء: وهو اليأس من لقاء المحبوبة والاجتماع بها، نتيجة طول الفراق، أو لوجود رقيب، أو لزواجها، أو لمنافسة أحد أقوى منه على حبها.

٧ - جَضَرّ[٣٤] «جّذَر»: القلق والحيرة من بعد المحبوبة، وانقطاع الأمل من لقائها، ولم توجد هذه المادة فى لسان العرب، لكن المعنى الذى يذكره الرواة ينصرف تمامًا إلى معنى الضَّجّر وهو فى اللسان: القلق من الغم[٣٥]، وبهذا يكون الجَضَر هو مقلوب الضَّجَر.

هذه هى المصطلحات السبعة الرئيسة التى تعتمد عليها غناوة العلم، قد تكون بلفظها، وقد تكون بمعناها، بأن تأتى مفردات أخرى فى معناها تتعدى الثلاثين مصطلحًا، وكلها تعتمد على الوصف المعنوى لعلاقة الحب بين المحب ومحبوبته، بالإضافة إلى تباريح الهوى، وآلام الهجر والفراق التى يعانى منها المحبان، وكأننا نعيد ذاكرة الغزل العفيف، أو الغزل البدوى.

وإذا كان الراوى محمد رضا قد ذكر أن غناوة العلم تحتوى على سبع كلمات، وسبعة أبواب، أو فواهق (خواطر)[٣٦]، فإن هذه الكلمات السبع، قد تزيد كثيرًا من خلال المرادفات، بالإضافة إلى أن هناك كلماتٍ أخرى تتردد فى غناوى العلم، تكوِّن ما يشبه المصطلحات الخاصة بهذا النوع الفريد سنذكرها فى حينها.



ـ ٢ ـ

تجليَّات الغزل العفيف فى «غناوى العَلَم»

طالما أطال الباحثون الحديث عن أنَّ الأدب الشعبى يعكس الجانب الأصيل من قيم الجماعة الشعبية، وها هى «غناوى العلم» تأبى إلَّا أن تأخذ بأيدينا- عبر الزمن- إلى حيث كان منبع الغزل العفيف؛ لتؤكِّدَ لنا أنَّ قيمَ الجماعة البدوية كانت من التماسك، بحيثُ لم تتلاشَ مع التَّطور الحضارى- بكل ماله من ضجيج، وبريق، ومادية- بل توارثها جيلٌ عن جيلٍ، وأخذت مكانها بجسارةٍ من توجهاتِ بَنِيها، وعبر قناعاتهم، حتَّى صارت منهج حياة، وشفرةً خاصة بالجماعة البدوية دون غيرها.

ولمَّا كان البدوُ- قبائلَ وبطونًا، وعشائرَ- معروفين بسيماهم، وطبائعهم الخاصة؛ فقد حملوا جينات الغزل العفيف- إن جاز لنا استخدام هذا المجاز- وأودعوها «غناوى العلم»، بوصفها الشَّفرة الخاصة بهم، والبصمة التى تميزهم عمَّن سواهم، والصوتَ البدوى الأنقى الذى لا يشاركهم فيه من عداهم. فكلُّ هذه الخصوصية التى تتسم بها غناوى العلم كفيلة بتفسير هيمنة المسحة الغزلية العفيفة على مضامينها، على النحو الذى يشعرنا- نحنُ أبناءَ القرن الحادى والعشرين- أنَّ أصداء مجنون ليلى، وجميل بثينة، وقيس بن ذَرِيح، وكثيِّر عزَّة، وأبى صخرٍ الهذلى، وذى الرُّمة، وجميع شعراء هذا الطِّراز ما زالت تتردَّدُ فى «غناوى العَلَم» التى تتجاوب مع رجع صدى القصيدة العربية القديمة فى جانبها الأصيل.

ولا يعنينا فى هذا المقام ما إذا كان الغزل العفيف المنسوب للشعراء الغزليين فى العصر الأموى أمثال قيس بن الملوح، وقيس بن ذريح وغيرهما ثابتًا لهم؛ بل الذى يعنينا أنَّ هذا الشعرَ قد وجد بكثرة فى هذا العصر. وقد وقف طه حسين كثيرًا أمام هذه الظاهرة مشككًا فى وجود قيس بن الملوح، وقيس بن ذريح، معتمدًا على ما ذكره أبو الفرج الأصفهانى والجاحظ من تحفظٍ حول هذه الشخصيات من جانب، ومفندًا الروايات التى تدور حول هذا الشعر من جانب آخر؛ حيثُ يقول: «وأزعم أنَّ قيس[٣٧] بن الملوح خاصة؛ إنما هو شخصٌ من الأشخاص الخياليين الذين تخترعهم الشعوب لتمثيل فكرة خاصة، أو نحو خاص من أنحاء الحياة، بل ربما لم يكن قيس بن الملوح شخصًا شعبيًا كـ «جحا»، وإنما كان شخصًا اخترعه نفرٌ من الرواة وأصحاب القصص ليلهو به الناس، أو ليرضوا به حاجة أدبية أو خلقية[٣٨]».

وراح طه حسين يبرر وجود هذا الغزل العفيف فى البادية دون غيرها، قائلاً: «هذا الغزل العفيف الذى هو فى حقيقة الأمر مرآة صادقة لطموح هذه البادية إلى المثل الأعلى فى الحب من جهة، ولبراءتها من ألوان الفساد التى كانت تغمر أهل مكة والمدينة من جهة أخرى[٣٩]».

وقد سار شوقى ضيف على نهج طه حسين فى أنَّ هذا الشعر من صنع الخيال، وأنه ضربٌ من الأدب الشعبى؛ إذ يقول: «ولا تظن أنَّ مجنون ليلى شخصية حقيقية؛ فقد كان الرواة القدماء أنفسهم ينكرونه، ويقولون: إنَّ المجانين كثير، وكأنمَّا اتخذه النجديون رمزًا يضيفون إليه هذا الغزل العذرى العفيف الذى كان يجرى على ألسنتهم... ولعلَّ فى هذا ما يلفتنا إلى أن هذا الغزل العذرى العفيف الذى شاع حينذاك؛ إنمَّا كان ضربًا من الأدب الشعبى المبكر فى اللغة العربية، فأصحابه مجهولون، وقد صحبته أقاصيص كثيرة، فلم يكن شعرًا خالصًا؛

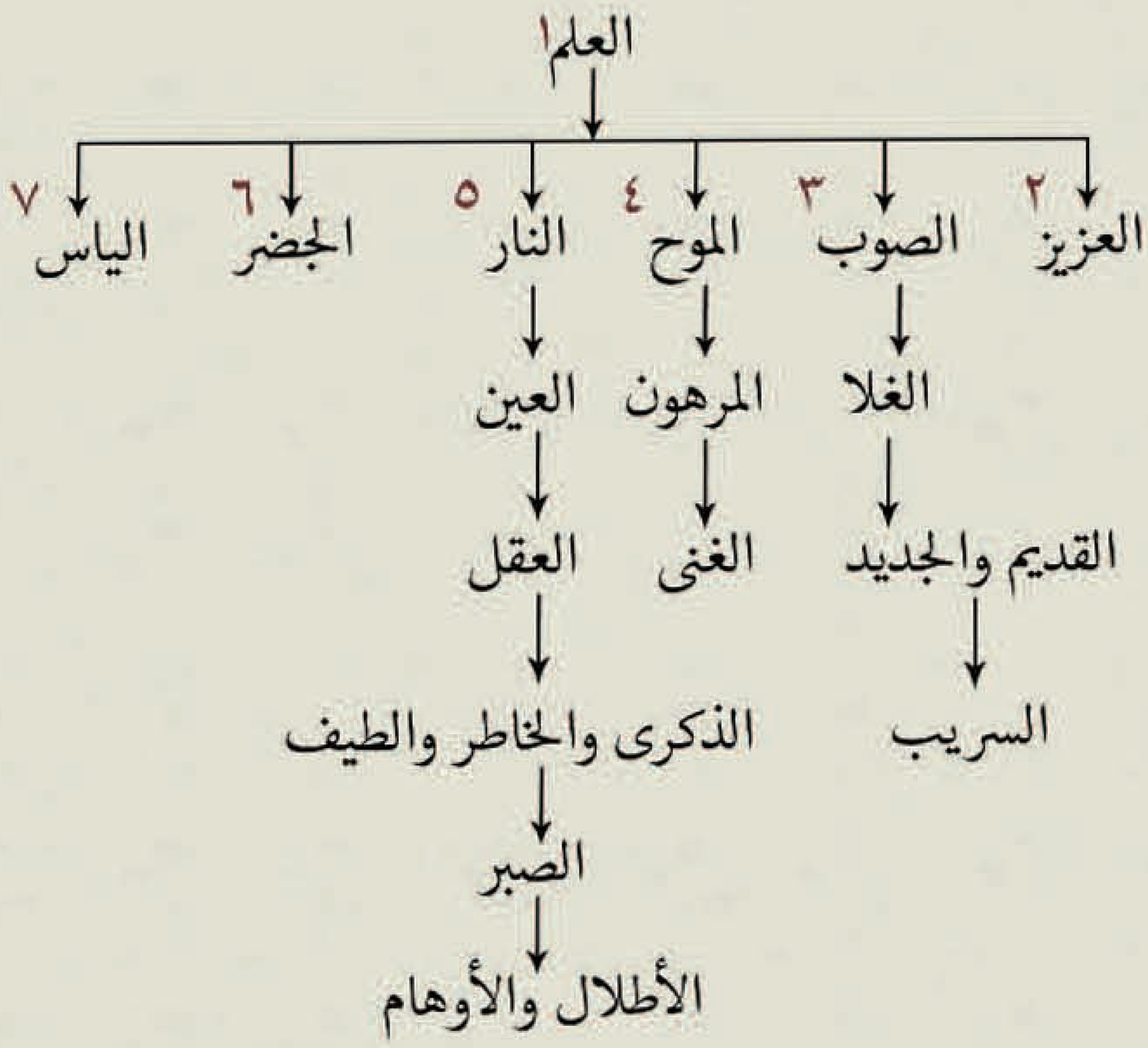
بل كان شعرًا ونثرًا... وكان القصص والشعر يدوران على ألسنة النجديين، هذا الدوران الذى نعرفه للأدب الشعبى[٤٠]».

هذه النصوص التى ذكرتها تبين لنا أيضًا، أنَّ تجارب الغزل العفيف لم تكن- فى الغالب- تجاربَ حقيقية، عاشها الشعراء وأودعوها أشعارهم، إنما هى من وحى خيال الشعراء، ومن وحى خيال الوعى الجمعى، الذى يؤلف وينسب إلى شعراء مجهولين، أو أسطوريين كمجنون ليلى ـ على حد تعبير شوقى ضيف. فإذا أضفنا إلى ذلك ما أجابنى به الراوى كرم هنداوى عندما سألته: هل تجارب الغزل العفيف فى غناوى العلم تجارب حقيقية؟ فأجابنى بقوله: إنها من وحى الخيال، وخرجنا وجدنا آباءنا يروونها، ويؤلفونها، دون أن نعلم أنهم يوجهونها إلى محبوبٍ بعينه؛ فإذا أضفنا ذلك إلى ما تبين لنا من النصوص التى أوردناها لطه حسين وشوقى ضيف، يتضح لنا أنَّ الغزل العفيف فى غناوى العلم يسير وفقًا لما ورد فى تراثنا العربى القديم.

وتقديرى أنَّ مسحة الغزل العفيف المهيمنة على غناوى العلم؛ إنمَّا هى وثيقة الصلة بنظيرتها فى المجتمع العربى القديم؛ حيث جاءت رعاية للتقاليد والأعراف التى تستهجن التصريح باسم المحبوبة، أو التشبيب بها تحت أى سبب من الأسباب، فكان لهم فى تلك الغناوى- التى تشى، ولا تصرح، وتنفس عن مشاعرهم، دون اصطدام بقيم المجتمع وعاداته وتقاليده- مخرجًا من التقاليد البدوية.

وبعد إمعان النَّظر فيما جمعته من «غناوى العلم» تبين لى أنَّ هذه المادة تحكى قصة الهوى العذرى العفيف فى تسلسل درامى محكم، من خلال أبواب الغناوى السبعة الرئيسة، وما تتضمنه من أبواب فرعية- يبدأ من «العلم» (رمز المحبوبة) «فالعزيز»، والمقصود بها المحبوبة الغالية، العزيزة عند حبيبها مرورًا «بالصوب»، وهو الحب الطاهر العفيف، وما يرمز لحرارة الحب، وشدته ثم (الغلا)، الذى يشير إلى عمق هذا الحب من(قديمٍ وجديد)، وما يتبعه من قصة (السريب) ثمَّ «الموح» وهو البعد والهجر والفراق، الناتج عن رهن المحبوبة عند غيره (المرهون)، أو غناها عنه بغيره (الغنى) فتضطرم نار الشَّوقِ فى أحشاء العاشق الولهان، «النار» فتبحث العين على حبيبها حتى تطفئ نار الحب؛ فإذا لم تجده تجهش بالبكاء (العين)، ويكاد العقل يجنَّ من نار المحبوب، (العقل) ولا يملك سوى التجول بين أفانين (الذكرى والخاطر والطيف والنوم) عساه يتمتع برؤيا المحبوبة، لكنَّ هذه الذكريات، وهذا الطيف لا يزيده إلا شوقًا وهيامًا فيلجأ المحب إلى الاحتماء بالصبر، والتجمل به (الصبر)، فيلوذ (بالطلل، ويحتمى بالأوهام)؛ عساه أن يخفف من لواعج شوقه، ومن لهيب حبّه، لكنَّه يُدرك أنَّ سعيَه دون جدوى، وقد أصابته العدوى، فيتملكه «الجضر» وينقطع أمله من الوصل من جانبٍ، ومن إيجاد متنفَّسٍ لعذابه من نار شوقه من جانب آخر؛ فيقع فى ـ التحليل الأخير ـ فريسة «الياس» الذى لا تقوم للعاشق بعده قائمة[٤١].

والرواة- فى السبعة أبواب الرئيسة السابقة، وما يتبعها من أبواب فرعية- يستدعون من غناوى العلم ما يجسِّدُ ملامحَها، ويعكسُ قسماتِها بدقة متناهية، وكأنَّ غناوى العلم ـ والحالة تلك ـ تحكى قصة الهوى العذرى الخالدة، بما يعتريها من أحداث تعقبها عقدة، وتنتهى بلحظة الكشف أو التنوير؛ ممَّا يجعلنا نطلق عليها- دون مبالغة- ملحمة الغزل البدوى الكبرى.



شكل يوضح أبواب غنواى العلم الرئيسة والفرعية

وسأحاول فى هذا الجزء من البحث أن أصنف غناوى العلم، وفقًا لهذه الأبواب التى ذكرتها سابقًا مع التدليل على أن هذه الأبواب، أو هذه المعانى هى ما ترددت فى قصيدة الغزل العذرى القديم.

١ـ العلم

هذا الباب فى غناوى العلم رمزٌ للمحبوبة الراقية عند حبيبها؛ لذلك يتوزع- فى كثيرٍ من الأحيان- على أبواب الغناوى الأخرى، ولا نستطيع- إلا فى النادر- فصل الغناوى التى تتناول لفظة «علم»، عن بقية الأبواب الأخرى؛ لأن استخدام هذا المصطلح لا يعدو ذكر المحبوبة الجميلة الكاملة، التى ابتعدت، وخلفت لحبيبها الآلام، وأطارت النوم من عينه، وأصابته بالجنون، وأصابه الضجر، وسيطر عليه اليأس. ومن أمثلة هذا الباب ما جاء خاصًا به دون غيره:

١- كَامِـــلْ بِنَـــا ودْراج وبعَـــدِكْ يـــا علمْ ويـــنَ العلم؟

إنه يمدح فى محبوبته قائلاً لها على سبيل الكناية: إنها مبنى كامل البناء والدَّرج (كناية عن أنها من عائلة كريمة)؛ فهى كاملة مشهورة تنتسب إلى أصل طيب، وأين يكون العلم بعدك أيها العلم؟ إنه لا يوجد أحدٌ مثلك أيتها المحبوبة.

٢- بـــلاك ما نريـــد انعيـــش تفداك الـــرُّوح يـــا عَلَم

إننى لا أريد العيش فى هذه الحياة من دونك أيها المحبوب، فارأف بحالتى وصلنى، وإلا فدتك روحى.

ويلتقى هذا بقول المجنون مكنيًّا عن نفسه- وقد صار علمًا فى الهوى العذرى- بصفة الشهرة، يقول[٤٢]:

بحُبِّكِ يا ليلى قدْ أصْبحْتُ شهرةً وكـــلٌّ بمـــا ألقـــاهُ عندكِ يَفـــهَمُ

كما أنَّ منه ما جاء عرضًا فى بابٍ آخر، وهذا كثير يتوزع على معظم أبواب غناوى العلم، إذ لا يعدو ذكر المحبوبة فى إطار الباب الذى ذكرت فيه، وعلى سبيل المثال لا الحصر:

٣- غَفـــت العين جِاب العَقل سِـــريب يا عَلَـــم طار نومها

لقد نامت العين فجاءته قصة الحبيب فى المنام فطار النوم من عينيه. فقد ورد لفظ «علم» فى إطار حكاية المحبوبة (السريب)، وفى إطار ذكر العقل.

٤- العَقـــلْ ما جنَى مكســـوبْ بِعَدَك يا علـــمْ غير الجَضَرْ

أى أنَّ العقل لم يكتسب شيئًا بعدك أيها الحبيب سوى الحيرة والملل من اليأس، وشدة الاشتياق.

وفى هذه الغناوة جاء لفظ علم فى إطار الحديث عن الجضر (الجدر)، والعقل، وحتى لا نكرر الغناوى، سنذكر هذه الغناوى فى أبوابها الأخرى.

وبالمثل اختلط العلم- فى الشعر القديم- بغيره من أبواب الهوى العذرى فنجد المجنون يقول عقب البيت السالف الذكر مباشرة [٤٣]:

صريعٌ من الحبِّ المبرّحِ والجوى وأى فتـىً مـن لوعـة البيـنِ يسـلمُ
وما هى إلَّا حسرةٌ بعدَ نظرةٍ أثارت لهيبًا فى الحشاشة يُضرَمُ

٢- العزيز:

عزيز، أو العزيز، أو اعزاز: وهو كل إنسان عزيز عندك، غالٍ على قلبك، سواء أكان حبيبًا، أم زوجًا، أم زوجة، أم أبًا، أم أختًا. وأكثر ما يستخدم اللفظ فى غناوة العلم للحبيبة التى يهيم بها المحب وهذا الباب كسابقه؛ إذ تتناول الغناوة الحديث على هذا العزيز بشكلٍ أساسى، وقد يأتى ذكره عرضًا فى أبواب غناوى العلم الأخرى.

فما جاء خاصًّا بهذا الباب مثل:

٥ - عزيز هـــو دواى، ودواى ومشـــكاى وطبيبـــى وعلَّتى

إنَّ هذا المحبوب، هو دائى ودوائى، وطبيبى ومرضى، فأين أفر منه؟

٦- عزيـــز فـــى خطاه امْعـــاى نـــدَمْ امْغير مو نافـــع نَدَمْ

إنَّ هذا المحبوب العزيز، قد أخطأ فى حقى، وقد ندم على ذلك، ولات ساعة مندم.

وقد ورد هذا الباب عرضًا فى أكثر من باب من أبواب غناوى العلم، وعلى سبيل المثال لا الحصر:

٧- عليه ابشِـــرى يـــا عين عزيـــز كان مرهـــون وفَضَى

أبشرى خيرًا يا عينى، فقد كان الحبيب مشغولًا بغيرى ثم عاد لى. ونلاحظ هنا أن ذكر العزيز قد جاء عرضًا فى باب ثانوى هو باب المرهون.

وحتى لا أكرر الغناوى، سأذكر ذلك فى بابه الأساسى الذى تحمله مضمون الغناوة.

٨- اعْـــزاز علَّمُـــوه الكيـــف عليه ويـــن ما والـــف احْرمْ

لقد وقع الشاعر فى حب محبوبته الغالية، حتى إذا ما أدمن هواها فطمته عنه.

٩- اعْـــزاز علَّمُـــوه الكيـــف شـــرَّق الْقِى كيوفـــه غرَّبنْ

لقد كان المحبوب عزيزًا لدى الشاعر، وقد أوقعه فى هواه حتَّى أدمن الحب، فإذا طلب محبوبته، وجدها فى طريق خلاف طريقه.

١٠- بـــرَّاد والكيـــوف حِـــذاه، مَضْحَك عزيـــز يانا هفَّنى

لقد أغرانى ميثم ثغرك، وابتسامتك، إغراء براد الشاى مع راغبى الكيف، وقد اجتمع البراد ولوازمه للمتسامرين.

١١- العُمُـــرْ مو طويلْ أنْموتْ نلقـــى اعزيز يا عين اصبرى

إنَّ العمرَ ليس طويلاً، فسيموتُ المحب، ويلقى إلفَه، وعزيزه فى الجنة، وعليك أن تتحلى بالصبر أيتها العين، وأن تتجملى به. وهنا يمنِّى الشاعر نفسه برؤية عزيزه فى الجنة؛ لأنه لم يفعل شيئًا يغضب الله.

ولقد عبَّر قيس بن ذريح عن هذا المعنى بمنتهى الدقة، وتشابه معه إلى حدٍّ بعيد حين قال عن ديمومة هواه[٤٤]:

ولكنَّهُ بـــاقٍ علـــى كلّ حادثٍ وزائرُنـــا فى ظلمة القبـــرِ واللحدِ

وقد أفاد كثيِّر عزَّة باسم محبوبته فناداها بالتصغير والتدليل موريًّا الاسم بالصفة قائلًا[٤٥]:

أقولُ لهـــا «عُزيْزَ»مطلتِ دينى وشـــرُّ الغانيـــاتِ ذوو المطـــالِ

ويقول مجنون ليلى عن الحبيب[٤٦]:

ولا خير فى الدُّنيا إذا أنْتَ لمْ تَزُرْ حبيبًـا، ولـم يطـربْ إليـكَ حبيـبُ

وقوله[٤٧]:

فيـــا ربِّ قدْ صيَّـــرتَ ليلى هى المُنى فـــزِنِّى بعينيها كما زنْتَها ليَا

وقوله[٤٨]:

طوبـى لمَنْ أنتِ فى الدُّنيا قرينتُهُ لقـد نفـى اللهُ عنـه الهـمَّ والجزَعَـا

ويبقى من أجمل تجليات الغزل العذرى فى هذا الباب قول العباس بن الأحنف[٤٩]:

مـا إن لمـا بـى دواءٌ غيرروْيتهـا دواءُ مـا بـى عزيـزٌ غيـر موجـودُ

٣- الصُّوب: وهو الحب الطاهر العفيف أو العشق، ويبدو أنَّ لها أصلًا فى اللغة يرجع إلى الصبابة، فالصبابة رقة الشوق وحرارته، «وربما تطورت عين هذا المضعف إلى واو، ومن أمثلتها العَسّ والعوْس، وهو الطواف بالليل، والجُبُّ، والجَوْب: القطع [٥٠]».

١٢- حال غايتى فـــى الصُّوب وانْ صـــار الخَطِا ما نحضره

إنَّ أقصى طموحى هو الحب الطاهر العفيف، ذلك أنَّنى لا أفعل الخطأ، ولا أشهده.

١٣- الصُّوب غير ناسكْ نوس إشـــحال لو تماضى يا علم

فالحب فى بدايته قد فعل بك الأفاعيل، فكيف لو تمكن منك وتعلقت به؟

١٤- نســـينَا ســـريب الصُّوب مـــن غيبة اللـــى عارفينّه

أى: لقد نسينا قصة حبنا، بسبب بعد الحبيبة، وهجرها، وغيابها، وهى التى تعرف هذه القصة.

١٥- ليش يـــا أصحاب الصوب ندير وا خطـــا نين نوحولوا

لماذا نسير نحن- المحبين- فى خطى صعبة تؤدى بنا إلى الوحل والتهلكة.

١٦-إنْ دِرَتْ صُوب لكْ ُويين وإنْ عِبَتْ يا شريكى أنازعكْ

أى: إن أحببتنى أحببتك ضعف ما تحبنى، وإن عبت يا حبيبى أنازعك، وأرد عليك.

وإذا نحن ماهينا دلالة الصوب فى الصبابة، طالعنا قائمة يطول سردها من أبيات الغزل العفيف التى تعبر عن معانى الشوق لدى العاشق بلفظ «صب» نذكر منها على سبيل المثال قول العباس بن الأحنف[٥١]:

يا شغلَ نفسى عن الدنيا وبهجتها مـا تأمريـنَ بصـبِّ القلـبِ معمـودِ

وقوله[٥٢]:

ما إنْ صبا مثلـى «جميلٌ» فاعلمى حقًّـا، ولا المقتـولُ «عـروة» إذ صبـا

وقد يصرح الشاعر العذرى بالصبابة كما فى قول المجنون[٥٣]:

أرى أهـلَ ليلـى أورثونـى صبابةً ومالـى سـوى ليلـى الغـداةَ طبيـبُ

وقول جميل[٥٤]:

عليها ســـلامُ الله من ذى صبابةٍ وصبٍّ معنًّى بالوســـاوس والفكرِ

٣ -١ الغلا: وهو ما يشعرُ به العاشق من حرارة الحب، وهو تعبير مجازى عن الحب من قولهم: «غلت القدر تغلى غليًا، وغليانًا [٥٥]» مثل:

١٧-غَـــلاى حِـــاش فيه ضِيـــاعْ مدُّوبهْ قِديميـــن فى وعَرْ

لقد ضاع حبى وهلك؛ ذلك أنَّ لى محبوبًا قديمًا ألقى به فى أرضٍ وعرة فأهلكه.

١٨- برنامـــج انقَـــدِّمْ فيـــه، غـــلاكْ يومـاتـــى نِجْبِـــده

أى: إنَّ حبك أصبح برنامجًا يوميًا أقدِّمُه، وأتغنَّى به، لهُ جمهوره، ومستمعوه.

ونلاحظ أنَّ أغنية العلم ليست كلامًا قديمًا يردد فقط؛ بل إنها تستوعب كثيرًا من ألفاظ الحضارة، وتصبها فى القالب القديم، مفيدة فى ذلك من الدلالة الجديدة للفظة الحضارية فى تكثيف معنى تريده.

١٩- شـــراب فـــى المفاصل ذابْ غـــلاك داه مـــالا دوا

استخدم الشاعر هنا التشبيه التمثيلى لبعض الأمراض المستعصية، مثل خشونة الركبة إذا ذهب السائل الجلاتينى بها، فيقول: إذا كان داء المفاصل الذى ذهب ماؤه لا علاج له؛ فإنَّ داء حبك أيضًا لا دواء له، أيها المحبوب.

٢٠- غَـــلا عزيـــز مضنى عقَـــر فرحوبـــه ثغـــا ماردَّها

أى: إنَّ هذا الحب بمثابة ولدٍ لرجلٍ عاقرٍ، جاءه بعد طول انتظار فما إن سمع صوته حتَّى فارقه موتًا.

وقد تجلت هذه المعانى فى قول مجنون ليلى عن الحبّ[٥٦]:

قسمتُ الهوى نصفين بينى وبينها فنـصفٌ لـها هـذا لهـذا، وذا ليا

وقوله[٥٧]:

مابالُ قلبُك يا مجنونُ قد هلعَا من حُبِّ من لا ترى فى وصلها طمعا

الحُـبُّ والعشـقُ سيطا مـن دمى هلعا فأصبحا فى فؤادى نابتين معا

وقول جميل[٥٨]:

ألا أيُّها الحُّب المبَرِّحُ هل ترى أخا كلَـفٍ، يُغرى بحُـبٍّ كما أغرى

٣ -٢ القديم الجديد: والمقصود الحب القديم الجديد.

٢١- تلذيع القديم اقْهَرك إنْ درتِ جديدْ يا عين شـــاورى

لقد قهرك الحب القديم وأذلك؛ فإن جدَّدتَ الحب فعليك بالمشورة حتى لا تقع فيما وقعت فيه من قبل.

٢٢- حطِّيـــت على القديـــم رديم مع جديد يـــا نار اولعى

لقد دفنت الحب القديم وواريته فى التراب، وأقمت حبًّا جديدًا كابدت فيه مرارة الشوق، فأخذ يدعو على نفسه أن تلتهب نار الشوق وتشتعل؛ إذ إنه يشعر بلذتها.

٢٣- قديـــم جرحهم لـــولاف جديـــد لهلبت نـــار الغلا

إنَّ حبى لمحبوبتى كان قديمًا، وتجدد مرة أخرى فاشتعلت نار الحب.

٢٤- مشـــيت مَرمَده ياعمـــر تلذيعْ نار وجـــروحْ م القِدمْ

لقد ذهب عمرى هباءً فى حبى القديم الذى لم أنل منه سوى الجروح والآلام، والكى بالنار.



يقول جميل [٥٩]:

وقدكان حُبيكمْ طريفًا وتالدًا　　وما الحبُّ إلاَّ طارفٌ وتليدُ

وقوله[٦٠]:

فلو تُكشَفُ الأحشاءُ صُودِفَ تحتَه　　البثنةَ،حبٌّ طارفٌ وتليدُ

٣ -٣ السرِّيبْ: قصة الغرام. ولم أجد هذا اللفظ فى اللسان، لكنها ربما كانت مأخوذة على سبيل المجاز من مادة سرب، فورد فى اللسان: «طريقٌ سَرِبٌ: تتابع الناسُ فيه[٦١]» . فربما سميت القصة سريب؛ لأنَّ أحداثها تتابع فى ذهن العاشق.

٢٥- العقلْ ما عليه ملام　　جبَد سِريبْ ديوان الغلا[٦٢]

أى أنَّ: العقل لا يلام لأنه متعلق بحبيبه، ولهذا أتى بقصة الصبا، وما يتعلق بها من حبه لحبيبته.

٢٦- سريب غيرهم ما جابْ　　الخاطر على طول ما فَكَرْ

أى: أن الخاطر لم يذكر، ولم يفكر فى أحد غيرهم، ولهذا يأتى بقصة الغرام، وذكرياته، وأحاديثه المشوقة.

٢٧- جِبِدْ سريب جابك فيه بكى العقل ما حوته سكتْ

لقد تحدث المحب فى موضوع ذكر فيه قصتها، فبكى بكاءً شديدًا حتى لم يكد يسكت إلا بصعوبة.

٢٨- إنْ نامتْ العين العقلْ يجْبِد سِريبْ ملقاهم لها

ما أن تلوذ العين فرارًا من نار الجوى حتَّى يمر شريط الذكريات، وأيَّام الوصل أمام ناظريه. ونلاحظ هنا تداخل (السريب) فى بعض مستوياته بالذكريات والأطياف والخواطر التى تحول بين عين المحب، والرقاد والمنام.

٤- الموح

الموح: هو بُعد الأحبة، وما يخلفه من شوق، وتباريح حبٍ.

٢٩- الموح ما يقصَّر عُمُر.. انْ طالتْ انْجو لولافنا

أى: أن الفراق لا يقصر العمر، وإن طال الأجل سنأتى ونقابل الحبيب.

٣٠- تِباعد وحازهْ موح.. عزيز كان يا عين يشغلكْ

أى: أن الحبيب، افترق ورحل، وامتلكه البعد والفراق، والعين كانت مشغولة به على الدوام.

يقول العباسُ بن الأحنف[٦٣]:

أرى البينَ يشكوه الأحبَّةَ كلهم　　فياربِّ قرِّبْ دارَ كلِّ حبيبِ

يقولُ مجنون ليلى[٦٤]:

البينُ يؤلِمُنى، والشَّوقُ يجرحُنى ... والدَّارُ نازحةٌ، والشَّملُ مُنشَعِبُ

وقوله[٦٥]:

أموتُ إذا شطَّتْ، وأحيا إذا دَنَت ... وتبعثُ أحزانى الصَّبَا ونسيمُها

وقول قيس بن ذريح[٦٦]:

بانتْ لُبينَى فهاجَ القلبَ مَنْ بانا ... وكان ما وعدَتْ مطْلاً وليَّانَا

وأخلفَتْكَ مُنىً قدْ كنتَ تأمُلُها ... فأصبحَ القلبُ بعدَ البينِ حيرانا

وليس أدل على جذع العاشق العذرى من ... البين والنوى أنَّ المجنون كرَّر لفظة

البين أربع مرَّات فى ثلاثة أبيات متتالية[٦٧]:

أمن أجلِ سارٍ فى دجى الليلِ لامعِ ... جفوتَ حذارِ البينِ لينَ المضاجعِ

عــلامَ تخــافُ البينَ والبينُ نـافعُ ... إذا كانَ قـربُ الـدَّارِ ليـسَ بنافعِ

إذا لم تــــزل مِمَّن تـحبُّ مُروَّعًا ... بغدرٍ فــإنَّ البينَ ليــسَ برائعِ

٤ ـ ١ المرهون: ويطلق فى لغة البدو على الرجل المحصن، أو المرأة المحصنة، وقد يطلق على الرجل الخاطب، أو الفتاة المخطوبة، وبالتالى فهذا الرجل مرهون لدى أخرى، وهى مرهونة لدى آخر، وأغلب ما تستخدم هذه الكلمة على المحبوبة التى قد رهنت عند آخر بخطبة، أو بزواج. وهذا المعنى مأخوذ من لسان العرب؛ إذ ورد فى مادة «رهن» ما نصه: «الشيءُ مرهونٌ ورهينٌ... والأنثى رهينة، وكلُّ أمرٍ يُحْتَبَسُ به شيءٌ، فهو رهينة، ومرتهنة، كما أنَّ الإنسانَ رهينَ عمله[٦٨]».

وقد تم تصنيف المرهون مع الموح؛ لأنَّ سبب البعد والفراق قد يكون- فى كثير من الأحيان- ناتجًا عن رهن المحبوبة لدى آخر بالخطبة أو بالزواج.

٣١- غالــى علــى لنضــار حتى وانــت مرهــون يا علم

إنك غالٍ عندى أيها المحبوب، حتى وأنت منشغل عنى بغيرى.

٣٢- عليه ابشــرى يا عيــن عزيز كان مرهــون وفضى

أى: أبشرى خيرًا يا عينى، فقد كان الحبيب مشغولاً بغيرى ثم عاد لى.

٣٣- خلّى دعــاى يا مرهون تلقاه فى ضــرارى كبيدتك

يدعو المحب على حبيبه الذى صار رهينة عند غيره، ولم يعد فى حوزته، أن ينال كل هذا الدعاء سقمًا فى كبده جزاء ما يعتلج خاطره من آلام الشوق والحب.

٣٤- مرهون عند شــين اللون احْجر نبــاه ما عاد ينطرى

أى: أن المحبوب مرتبط بمن هو كريه المنظر، وقد غاب خبره عنى، وما عاد يُذكر.

٣٥- مرهـــون تحت نـــاس اعـــزاز رزانى ونـــاره مقايله

أى: أن من أحبه مشغول بأناس كرام الشرف، وأنا مشغول به فعذبنى بناره.

٣٦- مرهـــون يالعين انســـيه ديرى عزاويـــن واصبرى

إن من أحبه مرتبط بغيرى، لا أستطيع التواصل معه، فعلى أن أقيم عزاءً، وأنساه.

٣٧- مرهـــون دارلك يا عين ســـراقة غلا نيـــن ذيبلك[٦٩]

لقد سرقك الحب يا عينى حتى أذبل زهرتك.

٣٨- مرهون عظم فاضى صـــوب ـ لنا ـ عذاب مولاى خالْقَهْ

أى: لقد خلقت هذه المحبوبة للعذاب، فبينما عظامها، وجسدها ملك للزوج الذى يرهنها؛ إذ بقلبها لا يزال يُشوى على نار الشوق.

٣٩- يشَّـــاكن ابْـــدا مرهون لانْظـــارِ زاد حتّـــى للغريبْ

من شدة بعده عن محبوبته، أخذ المحب يشكو داء حبه لحبيبته المرهونة لدى غيره، حتَّى هام على وجهه فى الطرقات، يبث شكواه لمن لا يعرفه، وكأنَّه مخبول.

٤٠- مرهـــون هُوِ طبيبْ العَقِل يقْـــدر يجيب ويوارى الدّوا

إن حبيبى المرهون هُو طبيبى، يعرف دوائى يستطيع أن يخفيه، ويأتينى به.

يقول قيس بن ذريح[٧٠]:

وأنَّـــكِ قسَّـــمْتِ الفـــؤادَ فنصفُهُ رهينٌ ونصفٌ فـــى الحِبالِ وثيقُ

ويقول جميل بثينة[٧١]:

فإن دامَ هذا الصَّـــرمُ منكِ فإنَّنى لأغْبَرِهـــا فى الجانبيـــنَ رهينُ

٤ -٢ الغنى: ويطلق على الرجل الذى استغنى بزوجته عن غيرها، وأكثر ما يستخدم فى غناوة العلم فى التعبير عن الزوجة التى استغنت بزواجها، أو بخطبتها عمَّن كان يحبها فى البداية، ولم يتمكن من الزواج منها؛ لأى سبب اجتماعى. وهذا المعنى قد ورد قريبًا منه فى اللسان، «فالغانيةُ: التى غنيت بحسنها، وجمالها عن الحُلى، وقيل: هى التى تُطْلَبُ، ولا تَطْلُبُ، وقيل: هى التى غَنِيَتْ ببيت أبويها[٧٢]».

وقد تم تصنيف الغنى مع الموح؛ لأنَّ سببًا رئيسًا فى بعد المحبوبة عن حبيبها الأول استغناؤها بغيره.

٤١- جـــوَّاى ونِتْ تـــدْرى بى لهيب ياغنـــى وين نِلْحظك

متى ألحظك أيُّها الحبيب، لقد فارقتنى، وأشعلت النَّار داخلى، وأنت تدرى بحالى؛ لكنك استغنيت بغيرى عنى أيها الغنى.

٤٢- يرتَاحِنْ معاك شـــوى لنظـــار يا غنى حـــال ودِّهِنْ

أيها المحبـــوب الغنى، إنَّ عينـــاى ترتاح لطلعتـــك البهية إذا رضيتَ عنـــى، وبادلتنى الـــود والمحبة. وقد شـــارف جميـــل بثينة هذا المعنـــى فى علاقته بمحبوبتـــه حين تمنى أن يعاودهما زمـــان غناهما ببعضهما والشـــمل مجتمعُ[٧٣]:

فنغنـى كمـا كنَّـا نكـونُ وأنتـمُ صديـقٌ وإذ مـا تبذليـنَ زهيـدُ

٥- النَّار

النار: وهو استخدام مجازى للوعة الحب ولهيبة، تلك النار التى تشتعل فى أحشاء المحبين نتيجة البعد، وشدة الشوق.

٤٣- بلاش قشقشـــة ع النار... تشـــيط توحلوا فى ردمها[٧٤]

أى: لا تضعوا القش على النار، فتشتعل وتزيد، وفى النهاية لا تستطيعون إطفاء هذه النار، والمعنى كله مجازى، أى لا تزيدوا المحب شوقًا ولوعة ببعدكم عنه.

٤٤- تشـــيطْ فـــى خَفِا وتْبان ســـبيل عـــادة النّـــار يا علم

كعادة نار الحب تهب فى الخفاء ولكنَّها تظهر آثارها على المحب، فتشتم رائحة (الشياط) من جسده.

٤٥- تـــاكل بـــلا دخـــان جوَّانـــى نارهـــم يـــا علـــم

إن نار المحبة ثقيلة، تلتهم قلبى بلا دخان حتى لا يشعر بها أحد.

٤٦- عِـــدِلْ جابهـــا ع الكبـــد خبيـــر يـــا علم نـــار الغلا

إن نار الحب أتى بها خبير إلى سويداء الكبد مباشرة، تعرف طريقها لحرق كبدى وأحشائى.

٤٧- جضيض خاطـــرى م النار بكَّى جميـــع مولاى ما خلق

الآهات التى تخرجها نفسى من نار الشوق جعلت جميع المخلوقات تبكى تأثرًا بى.

٤٨- النـــار قايلـــه للعقـــل إن صار ياس لـــولاف ناخذك

أى: أن العذاب (النار) يقول للعقل إن قُسم اليأسُ من نصيبك، فسوف تعيش معى.

٤٩- النـــاس يحســـبوك ربيـــع وانت عذاب يا نـــار الغلا

يظن الناس أننى فى سعادة، ورغد، والحقيقة أننى فى عذاب من نار الأحبة.

٥٠- النـــار فى قـــرار العقل، نزلـــت يا علـــم دار راكحهْ

أى: أن عقلى يتعذب من نار الحب، وعندما نزلت دار المحبوبة ركحت النار واستراحت.

٥١- اتْقول للشّـــقا مجعول م اللّى فى الحشَـــا واســـمينه

من كثرة ما عنيت من الشقاء إثر فراق المحبوب، فكأنى به وقد وسمنى بالنار فى أحشائى وسمًا أُعرَفُ به، ويُعرَفُ بى.

٥٢- فرْقاهـــم: عذابْ، وحـــزن، وبكا، وهـــم، ومرا، ونكد

يا لَقلبى من ألم الفراق، فقد صار أيقونة للنّار، ووقع فريسة ينهشُهُ العذابُ، والحزنُ، ويستطيلُ به الهم والمرار والنكد، ولا يكاد يجد فى البكاء عزاءً.

يقول قيس بن ذريح[٧٥]:

إلـى الله أشـكو ما ألاقى مـن الهوى ومــن حُــرَقٍ تعتادُنــى وزفيــرُ

ومن حُرَقٍ للحُبِّ فى باطن الحشَا وليلٍ طويلِ الحزنِ غير قصيرِ

ويقول أيضًا[٧٦]:

كأنَّ الهوى يبنَ الحيازيمَ والحشا وبين التَّراقــى واللَّهــاةِ حــَريقُ

ويقول مجنون ليلى[٧٧]:

يا مُوقِدَ النَّــارِ يُذكيها ويخمِدُها قــرُّ الشِّــتاء بأريــاحٍ وأمطــارِ

قمْ فاصْطَلِ النَّارَ من قلبى مضرَّمةً فالشُّـوقُ يُضرِمُهـا يـا مُوقِـدَ النَّـارِ

وقوله [٧٨]:

أقولُ لأصحابى، وقد طلبوا الصِّلا تعالواصطلوا، إنْ خِفتمُ القرَّ، من صدرى

فـإنَّ لهيـبَ النَّـارِ يبـنَ جوانحـى إذا ذُكِـرتْ ليلـى، أحـرُّ مـن الجمْـرِ

وقول العباس بن الأحنف[٧٩]:

ألا تفتــحُ لــى «فــوزٌ» مــن الرَّحمــةِ أبــوابــا؟

فقــد ألهــبَــتِ النّــير ان فــى قــلــبى إلــهابــا

٥-١ العين: يقصد بالعين، العين الباحثة عن المحبوب، الباكية عليه، فمن النار التى تشتعل فى الأحشاء، تضطر العين إلى النظر فى كل الاتجاهات بحثًا عن المحبوب حتى ينفس عنها الآلام، أو تنهمر فى البكاء.

٥٣- العيــنْ دمعهــا، والنُّــومْ ضحِايا مَضَنْ فــى فراقِهِنْ

لقد بذلتُ إثر هجرِكِ دمعى، وقُضَّ مضجعى، فلا نومٌ يُنسّينى، ولا دمعٌ يريِّحنى.

٥٤- العيــن مــن غلا مرهــون تــذوحْ ما ديــاره لاقيهْ

إنَّ العين تجرى مسرعة تبحث عن ديار المحبوب المرهون، لكنها فشلت فى العثور عليها. ونلاحظ فى الغناوة السابقة تلاقى أكثر من باب معًا ما بين عين وغلا ومرهون وطلل، وإن تكن العين غالبة عليهم جميعًا.

٥٥- العِيــن طايــره فى ليــل، وطواطه على نــار انعمتْ

رفرفت عينى فى جنح الظلام بحثًا عن المحبوب دون جدوى، فغدت أشبه ما تكون حالًا بالخفَّاش، الذى انكفأ على النَّار، فلا هدفًا أصاب، ولا عينًا أبقى.

٥٦- العيــن حِاســبتْ لِوقات لقــت زمانهــا مايل بختْ

لقد أخذت العين تحسب فى الأوقات، والأزمان، فوجدت زمانها ناقصَ حظ.

٥٧- دموعى على لُولاف اسقطن فى صفاء دارنْ احْفَرْ

إنَّ دموعى على محبوبتى سقطت على أرضٍ صافية مستوية فحفرت فيها حفرًا.

يقول قيس بن ذَرِيحْ(٨٠):

وإنّـى لمُفْـنٍ دمـعَ عينـى بالبـكا حِـذارَ الـذى قـد كان، أو هـو كائنُ

ومـا كنـتُ أخشـى أنْ تكـونَ منيَّتِىبكفيِّـكَ إلاَّ أنَّ مـا حانَ حائنُ

يقول ذو الرمة أيضًا(٨١):

بكيتُعلىمىبهاإذعرفتُها وهجتُ الهوى حتَّى بكى القومُ من أجلى

فظلُّـوا ومنهم دمْعُـهُ غالبٌ له وآخرُ يَثْنِى عبـرةَ العينِ بالهَملِ

ويقول مجنون ليلى(٨٢):

فقالوا نريدُ الماءَ نسقى ونستقى فقلتُ تعالوا نستقى الماءَ من نهرى

فقالوا: وأينَ النَّهرُ؟ قلتُ: مدامعى سيغنيكمُ دمعُ الجفونِ عنِ النَّهْرِ

٥-٢ العقل: يقصد به العقل الذى كاد يجن من آثار نار المحبوب.

٥٨- خلّيـتْ يـا عزيـز العقل جنـازة بـلا روح واقفهْ

أيها العزيز الغالى ارفق بى، لقد تركت عقلى مشلولًا عن التفكير حتى كأنه ليشبه ميتًا فى جنازة، وقد نزعت روحه.

٥٩- العقـل ما عاطـوه حقـوق أصحاب الغـلا ظالمينه

إن محبوبتى قد ظلمتنى، ولم تعطِ العقل حقوقه؛ فلو أنها فكرت لوصلتنى، وما ظلمتنى هذا الظلم.

٦٠- شِـزيع شِـدّ حيل العقل برَك وشـال ميتين كاينه

ما أشد عزم قلبى وصلابته؛ فكم من تحمل- باركًا- من المصائب ما إنَّ معشاره لينوء بالعصبة أولى القوة.

٦١- يخـاف م العتاب افْـراقْ كتم خطـاك عقلى حامله

إنَّ عقلى يخشى أن يعاتبك حتى لا يحدث الفراق مرة ثانية، لذلك فقد كتم أخطاءك وحملها.

يقول جميل بثينة(٨٣):

وإن قلتُ: رُدِّى بعضَ عقلى أعِش بهِ معَ النَّاسِ قالت: ذاكَ منكَ بعيدُ

وقول مجنون ليلى(٨٤):

أظَـلُّ ذريـحَ العقـلِ ما أطعـمُ الكَرى وِللقلــبِ منــى أنَّــةٌ وخُفُــوقُ

٥ -٣ النوم وطيف المحبوبة والخاطر: ويأتى النوم فى غناوى العلم، بمعنى عدم القدرة على النوم بسبب بُعْد الحبيب، والتفكير فيه، الذى يؤرق عليه نومه، كما أن طيف المحبوبة الذى يزوره ليلًا يؤرق عليه منامه، أمَّا الخاطر فيعتريه فى اليقظة، يأتيه ليلًا أو نهارًا، فينشغل بالتفكير فيه، فتتداعى عليه الهموم والأحزان.

٦٢- العين قســـمتها فـــى النـــوم دقيقة وفيها شـــاركوا

أى: أن العين بطبيعتها نصيبها من النوم قليل، وقد شاركها الحبيب فى هذه الدقيقة، فمنعها النوم.

٦٣- دوَّامـــات غلا مرهـــون م النوم ويـــنْ نوعى تصيدنى

أى: أن المحب تتناوبه دوَّامات حب، وزوابع شوق من أثر حبه الغالى لحبيبه، لدرجة أنه لا يستريح منها إلا بالنوم، وحينما يستيقظ تصيبه هذه الدوَّامات وتلك الزوابع.

٦٤- اعْـــزاز مالكيـــن العَقِلْ ينســـاهم منامـــى يجيبهم

أى: أنَّ حبيبته، وعزيزته قد ملكت عقله، فلو استطاع نسيانها فى اليقظة، تأتيه فى المنام.

٦٥- العقـــلْ ما ينـــامْ الليل سِـــطيرْ جرح لولاف ســـمَّرَهْ

أى: أن العقل لا ينام الليل؛ لأن آلام جرح الأحباب بغيابهن سهرَّهْ.

٦٦- العقـــل يا بعاد الدَّار يمســـى معاى ويبـــات عندكم

أى: أن عقله إن خلد إلى النوم فإنه ينام عند المحبوب؛ إذ يأتيه طيف المحبوبة فى المنام فيسيطر على عقله ومشاعره.

٦٧- وديمـــة اقْبـــال العين كـــدَّاب يانَضر مـــا ريتهنْ[٨٥]

أى: أن الحبيب لا يفارق حبيبه فى المنام، لكن العين لا تراه فى الحقيقة.

٦٨- غفت العين جاب العقل ســـريب يا علـــم طار نومها

لقد نامت العين فدارت قصة الحبيب فى المنام فطار النوم من عينى.

٦٩- عزيز وقت نوم الناس ســـريبه يجـــى دون خاطرى

تأتى قصة الحبيب لخاطرى عند النوم فتحول بينى وبينه.

٧٠- العيـــن راضية بمنـــام تنظر عزيز فى هـــود تنعمى

يا له من عزيز غال، لا أملك وصاله، وقد رضيتُ منه بطيفٍ فى المنام أراه فى فلاة، وألقى عليه نظرة، لا أكترث بعدها إن أصابنى العمى.

٧١- من غـــادى كدى فى النُّوم، وبعَـــاد فيه ديمه يخطروا

إنَّه بطبيعته قليل النوم، ثمَّ أصيب بما يحرمه من النوم القليل وهو المحبوب البعيد.

٧٢- العيـــن دمعهـــا، والنُّـــوم ضحايا مضَن فـــى فراقهم

لقد بذلتُ إثر هجرِكِ دمعى وقُضَّ مضجعى.

٧٣- جضِيضْ خاطـــرى مِ الوقت، جِنِينْ جا اصِدِافهْ شَـــيَّبَه

لقد فعل بى الزمان ما فعل، فلقد آلمتنى الآلام، حتى إنَّ خاطرى أصبح يئنُّ أنينًا، هذا الأنين سمعه جنين صدفة شيَّبه.

٧٤- علـــى جَار طالـــقْ نار غـــلاك وين ما جـــا لخاطرى

لقد جار على حبِّكِ وظلمنى، فما إن جاء لخاطرى حتَّى أضرم فى أحشائى نار الشوق.

٧٥- جـــوَّاه ونِتْ مُوش حِـــذاه العقل فيـــك رايه مِخْتلف

قسمتنى على نفسى أيها المحبوب، وأرهقتنى حيرةً وفكرًا؛ فشطرٌ يحويك، وآخر يبحثُ عنك.

يقول قيس بن ذريح[٨٦]:

وإنِّـى لأهـوى النَّـومَ فـى غيـر حينِـه لعـلَّ لقـاءً فـى المنـام يكـونُ

تُحَدِّثُنـى الأحـلامُ أنِّـى أراكـمُ فيـا ليـتَ أحْـلامَ المنـامِ يقيـنُ

وقوله[٨٧]:

أقضِّـى نهارى بالحديـثِ وبالمُنى ويجمَـعُنى والـهمُّ بالليـلِ جـامـعُ

ويقول مجنون ليلى[٨٨]:

يمـــرُّ بوهمـــى خاطِـــرٌ فيوَدُّهـــا ويجرحُها دونَ العَيـانِ لها فكـرى

٥ -٤ الصبر[٨٩]: المقصود به الصبر على فراق الحبيب، وتحمل نار الشوق.

٧٦- الصَّبـــر قـــال مـــو بيـــدِى، امْرِضكْ مـــو لا قيله دوا

لقد كاشفنى الصبر: أنَّ داءك خارجٌ عن طوقى، فمثل دائك أوقفنى مكتوف اليدين أمامه.

٧٧- اتركهِـــنْ وتنـــال الصَّبر مالكْ ســـبب فـــى دمعهن

حاول أن تنسى المحبوب، وأن تتحلى بالصبر وتتجمل به، حتَّى لا تتسبب فى دمع عينيك.

٧٨- صبَّـــار والكواين فيه شـــديد عزم نـــا ريت خاطرى

لقد رأيت خاطرى قويًا صبورًا شديد العزم على الرغم من النار المضطرمة فى أحشائه.

٧٩- فـــراق الحبيب صعيـــب، والصَّبر فـــى فراقه كادنى

ما أصعبه فراق الحبيب، وما أمرَّ الصبر على فراقه. لقد صبرت كثيرًا على بعده حتى غُلِبَ صبرى وآلمنى.

يقول ذو الرمة بعد أن بلغ به الشوق مبلغه، ولم يعد يملك أمامه صبرًا ولا عزاءً، وليس له

إلا تلك الدموع التى يذرفها غزيرة حارة [٩٠]:

فـلا صبرَ أنْ تَسْـتَعْبِرَ العينُ إنَّنى علـى ذاكَ إلاَّ جولَـةَ الدَّمـعِ صابـرُ

ويقولُ قيس بن ذريح[٩١]:

وحدَّثْتَنِـى يـا قلـبُ أنَّـكَ صابـرٌ علـى البيـنِ من لبنى فسـوف تذوقُ

فمتْ كمـــدًا أو عش ســـقيمًا فإنَّمـــا تكلِّفُنى مـــا لا أراكَ تطِيقُ

وقول مجنون ليلى[٩٢]:

فلا مَلَكُ الموتِ المُريحُ يُريحُنى ولا أنـا ذو عيـشٍ ولا أنـا ذو صبـرِ

وقولُ العباس بن الأحنف[٩٣]:

وصبـرتُ حتَّى عِيـلَ صبرى كلُّهُ وهوِيتُكـمْ- يا حِبَّ نفسـى- للشَّـقا

٥- ٥ الأوهام (لَوهِامْ) / الدَّار: وهى تعبير عن الوقوف على الأطلال، فإذا ما اشتد الشوق بالمحب، واشتعلت ناره فى أحشائه، لا يجد متنفسًا من هذه اللوعة، ومن هذا اللهيب سوى الوقوف على الأطلال (لوهام) يسألها عن حبيبته الراحلة، ويتذكر أيامها الخوالى علّه يطفئ لهيب الشوق، وأنَّى له ذلك؟ إنَّ أطلالها فى الغالب تزيد النار اشتعالًا فى أحشائه.

إنَّ «غناوى العلم» فى استحضارها قصيدة الغزل العفيف القديم لا يفوتها الحديث عن الأطلال؛ فقد عبرَّت عنها بمصطلحين أساسين هما: أ- الأوهام «لَوْهَامْ»، والدَّار، كما سنرى فى هذه الغناوى:

أ- لَوْهام (الأوهام) مثل:

٨٠- مـــا نِبكِـــى إلاَّ فيهـــنّ عَطِيـــتْ عهـــد لمواهْيمهنّ

لقد أعطيت عهدًا للأطلال بألَّا أبكى إلَّا فيها على الأيام الخوالى التى كنا ننعم باللقاء والوصال فى رحابها.

٨١- الجَايـــدْ، والمِجْيودْ، احْنَا عمينَـــا خلاص ولَوْهام خلا[٩٤]

إنَّ المحبوبة التى صنعت القيد لصاحبها- ذلك القيد الذى منعه من الوصول إلى محبوبته - جعله لا يملك شيئًا من أمره إلَّا أن يقف على الأطلال فوجدها خالية، لا أنيس فيها ولا جليس، فبكى - ذلك المحبُّ المُقَيَّدُ- وقد بكت حبيبته - صانعة القيد- من أثر الهجر والفراق حتى أصابهما العمى.

٨٢ - أَوْهَـــام يا عزيز غلاكْ كَلِنْ فواهقـــى حايس بهنّ[٩٥]

إنَّ وقوفى على أطلال المحبوبة الغالية، جعلنى أسترجع ذكريات الماضى، فزاد حسرتى، وضاعف ألمى، وأشعل النار فى أحشائى، وتركنى فى حيرة من أمرى، أكابد مرارة الفراق، وأتحسَّر عمَّا آلت إليه الدِّيار.

٨٣- أَوْهامـــك وخِلْـــو الـــدَّارْ خـــلاَّ العقلْ لا نـــوم لا هنا

لقد وقفتُ على أطلال المحبوبة، فوجدتُ الدَّار خاليةً من أهلها، الأمر الذى خلف لى الهمَّ، وأطار النوم من عينى، وأعمل التفكير فى عقلى، فأبعدنى عن لحظات الهناء والسعادة.

٨٤- أوْهامك مع الياساتْ خلَّن العِين فى عازةِ الغَنى[٩٦]

إنَّ وقوفى على أطلال ديارك وما أتبعه من ذكرياتٍ مضت تحملُ اليأس من لقاء المحبوبة بعد طول غياب، جعل النفس فى حاجة للقاء هذه المحبوبة التى استغنت عنَّا بغيرنا.

٨٥- ترديـــدك علـــى لوْهِام بـــلا نصيب يا عيـــن تنعمى

إنَّ ترددك على الأطلال دون أن يكون لك نصيب فى لقاء المحبوبة سيسبب لك العمى من كثرة البكاء.

ب- الدار: وهو مصطلح مرادف للأوهام، أو الأطلال؛ إذ يقصد به المكان الذى تربى فيه وترعرع، أو هى دار حبيبته التى كانت تسكنها؛ فأصبح هذا المكان خرابًا، أو أطلالًا.

٨٦- علِيـــكِ دارْ كُنْـــتِ دار وعليـــكِ دار يـــا دار باقيهْ[٩٧]

لقد دار عليك الزمن أيتها الدار، وأصبحتِ خرابًا يبابًا بعدما كُنتِ دارًا عامرة بأهلها، لقد دار الزمن عليك، وهجرك أهلك، لكنك ما زلت باقية فى نفسى وفى ذاكرتى.

٨٧- تِـــذوحْ فى عِجَاب الـــدار تلقى عزيز هِيـــال بالها[٩٨]

لقد وقف على الديار، يتنقل فى أرجائها، متفرسًّا معالمها، وباحثًا فى بقايا آثارها علَّهُ يجدُ محبوبته، أو يستدعى ذكرياتها فى مخيَّلته.

٨٨- يـــا دار قديمْ اخْرُب جالـــكْ لا تنْهَدْ ليـــنْ جالكْ[٩٩]

لقد كان لى محبوبٌ قديم يسكن فيكِ أيتها الدار، وقد حلَّ بك الخرابُ بعد رحيله، فآليتُ عليكِ أيتها الدار أن تتماسكى، ولا تنهدى حتى تأتيك المحبوبة مرة أخرى؛ لأننى سأظل أنتظرها إلى أن تأتيكِ.

٨٩- اجْدِاب شِـــين الدَّار يبـــسْ وطاتْها نِينْ شـــقَّقت[١٠٠]

لقد أقفرت من أهلها ديار المحبوبة، وحلَّ بها الجدبُ، حتَّى تشققت قيعانها التى كانت تمتلئ بالمياه، وفيها كناية عن تغير مآل هذه الديَار بعد رحيل المحبوبة عنها.

٩٠- كِل ما نقُول نِســـيتْ يسْـــهى العَقِـــلْ ويجى لدارهم

كلمَّا أحاول أن أتناسى المحبوبة؛ فإنَّ عقلى ينسى ما كنتُ قد عزمت عليه من هجرها، ويأتى بى لدار المحبوبة؛ لاستدعاء ذكرياتها.

وهكذا وقف الشعراء البدو فى غناوى العلم على الأطلال مثلما كان يقف شعراء الغزل العذرى قديمًا على ديار المحبوبة كقولِ مجنون ليلى:

سـقى اللهُ أطـلالاً بناحيـةِ الحِمَى ... وإنْ كـنَّ قد أبْدَينَ للنَّـاس ما بيَا[١٠١]

منـازلُ لو مـرَّتْ عليهـا جنازتى ... لقـال الصَّـدى يـا حامِلَـى انـزلا بـى

وكقول قيس بن ذَرِيح:

سقى طَلَلَ الدَّارِ التى أنْتُمُ بها ... حيىً ثمَّ وبلٌ صيِّفٌ وربيعُ[١٠٢]

وقوله:

ألا يا ربْعَ لُبنةَ ما تقُولُ ... أبِنْ لى اليومَ ما فعلَ الحُلُولُ[١٠٣]

وقول جميل بثينة:

رسْمِ دارٍ وقفتُ فى طَلَلِهْ ... كِدتُ أقضى الغداةَ مِن جَلَلِهْ

موحشًا ما ترى به أحدًا ... تَنْتَسِجُ الرِّيحُ تُرْبَ مُعْتَدِلِهْ

واقفًا فى ديارِ أمِّ حُسينٍ ... من ضُحى يومٍ إلى أُصُلِه[١٠٤]

وقوله:

ألا أيُّهَا الرَّبْعُ الذى غيَّرَ البلَى ... عَفَا وخَلا من بعدِ ما كانَ لا يخلو

تذأَبُ ريحُ المسكِ فيه وإنَّما ... بِهِ المسكُ إنْ مرَّتْ بِهِ ذيْلَها جُمُلُ[١٠٥]

وهكذا توقفنا «غناوى العلم» من القراءة المتعمقة على الجانب الطللى فى قصائد الغزل العفيف مع الفارق؛ فبينما تتخذ القصيدة العربية القديمة من الطلل مقدمة لموضوعها نجد «غناوى العلم» توقف نفسها حِكرًا على هذا الطلل مكتفية به، مستعيضةً عن بقية العناصر التى تتوفر عليها قصيدة الغزل العفيف بغناوى علم أخرى ستوزع نفسها تلقائيًّا على هاتيك العناصر؛ بحيثُ تستقل كل غنَّاوة منها بعنصرٍ، أو عنصرين غزليين أو أكثر، وهذا يعنى أنَّ غناوى العلم تتضافر فيما بينها لتشكل ملحمة البدو الكبرى فى الغزل العفيف، تستوفى سماته الفنية كافة، وليس هذا فحسب؛ بل تضع بصماتها الخاصة على كل عنصر من عناصر الغزل العفيف، وتطبعه بسيماها، مفيدةً فى هذا وذاك من استقلالها الموضوعى من ناحية، واكتنازها، وتكثيفها البالغين من ناحية أخرى.

ولكنْ على الرغم من استقلال كل «غناوة علم بعنصرٍ واحد- غالبًا- من عناصر الغزل العفيف؛ فإنَّ إشعاعات هذه الغنَّاوة تحيلنا بدورها على بقية عناصر الغزل العفيف، وما تنطوى عليه من حلقات السلسلة المتتابعة التى تحكى قصة الغزل البدوى العفيف فى أبوابه السبعة الرئيسة.

٦- الجَضَر

الجَضرُ: معناه الملل والكآبة، وهما مظنة أن يخلفهما فراق الحبيبة، وهى مقلوب الضجر كما بينا سالفًا.

٩١- العَقلْ ما جنَى مكسوبْ بِعَدَك يا علمْ غير الجَضَرْ

أى: أنَّ العقل لم يكتسب شيئًا بعدك أيها الحبيب سوى الحيرة والقلق والفكر وشدة الاشتياق.

٩٢- امْغِيـــر فكّنا م اليـــاس عندى معاكْ ميعـــاد يا جَضَرَ

أى: عندما يذهب عنّا اليأس، ويكون هناك أمل فى اللقاء، سيكون لى موعدٌ مع الملل والكآبة والحيرة التى يخلفها لى فراق الحبيب.

٩٣- متـــورّخْ امْعِـــاى وطال يا عزيـــز يا نا مـــن الجَضَر

إنَّ القلق والحيرة التى تنتابنى من بعد الحبيب، وفقد الأمل فى لقائه، لى معه تاريخ قد طال، فلتدركنى يا محبوبى.

٩٤- على اسْـــباب جور أيّـــامْ بوى وين يا يام نِنشـــدَهْ[١٠٦]

هل تُرى يا أمى أن أجنى ما زرعه والدى، فلقد جنيتُ ثمرة ظلمه بجور الأيام علىّ، دلينى أين أجد والدى، كى أشكو إليه مما حدث لى.

٩٥- عـــلّام بالغيـــوب رقيـــب عزيـــز حقّنا يـــا خذلّنا

نظرًا لما بدر من المحبوب من قطيعة وهجر فأطلب من الله علام الغيوب، الرقيب أن يأخذ حقنا من هذا المحبوب، وقد يكون المعنى: أن الله العزيز يقتص لنا من هذه المحبوبة، ويأتينا بحقنا.

وهذا يلتقى مع قول كثير عزة[١٠٧]:

إلى الله أشـكو لا إلى النَّاس حبَّها ... ولا بـدَّ مـن شـكوى حبيـبٍ يـودّعُ

كما يلتقى مع قول قيس بن ذريح:

إلى اللهِ أشكو فقدَ لبنى كما شكـا ... إلـى اللهِ فـقـدَ الـوالـدينِ يتـيـمُ

ويقول مجنون ليلى[١٠٨]:

كيف السبيلُ إلى ليلى وقد حُجِبَتْ؟! ... عهـدى بهـا زمـنًا مـا دونـهـا حُـجبُ

ويقول ذو الرمة[١٠٩]:

عشيَّةَ مـالى حيـلةٌ غيـرَ أنَّنـى ... بِلَقْطِ الحَصَى والخطِّ فى التُّرْبِ مُولَعُ
أَخُطُّ وأمحـو الخـطَّ ثـمَّ أُعِيـدُهُ ... بكفـّى والغـربـانُ فى الـدَّارِ وُقَّعُ

وقول العبَّاس بن الأحنف[١١٠]:

أخـــطُّ وأمحو ما كتبـــتُ بعبرةٍ ... تسُّـــحُ على القرطاس سحَّ غُروبِ

٧- اليأس

اليأس: آخر ما تؤول إليه حال المحب من انقطاع الأمل على مستويين:

الأول: انقطاع الأمل فى وصل ما كان من لقاء المحبوب ومعاودة الهوى سيرته الأولى.

الثانى: انقطاع الأمل فى كل ما عساه يُسَرّى عن العاشق لوعته، ويخفف من نار شوقه.

٩٦- اليِـــاس فى عضاى يقيـــم اديار دارنـــى، واطن بهن

لقد حلَّ اليأس بى واتحد، فإذا ما رأيتنى رأيته؛ إذ صار جسدى له موطنًا وقرارًا.

٩٧- الياس قال قـــول لهَلَكْ: امعِاى ضِيف قبرى وسَـــعِهْ

لقد أوماً اليأس لى أن أعلم أهلك أن ثمَّة رفيقًا سيلازمك حتَّى الممات، فأوسع له من دارك وقبرك متكأً.

٩٨- بنِيـــتْ قَصر فـــى لاِمِـــالْ اكْبَرِ اليِاس جانـــى وهدَّمه

لقد كانت آمالى كبيرة فى لقاء المحبوب، لكنَّ اليأس أزالها من جذورها، وهذه الغناوة تعتمد على الاستعارة؛ فالمحب قد عول كثيرًا على الأمل حتى بنى قصرًا كبيرًا منه غير أن اليأس كبر وشب وجاء فهدم هذا القصر.

٩٩- غـــلاى نيـــن دار ثمـــار مشـــاله اليـــاس وقطَّعَـــهْ

إنَّ حبى لهذا المحبوب نما وزاد، وأصبح كالشجرة التى أثمرت، فلمَّا أثمرت جاء اليأس وقطف ثمارها.

١٠٠- بعـــد رديـــم الياس شـــقّيت نـــار لـــولاف لهلبتْ

أى: حاولت أن أتخلص من اليأس فقبرته، وواريته التراب، وكشفت عن نار حبى فاشتعلت من جديد.

١٠١- طيـــر الغـــلا محتار القـــى اليِاس على بـــاب الرجا

لقد أصبح الحب حائرًا، ولم يقر له قرار؛ لأنه وجد اليأس طارقًا باب الأمل.

١٠٢- صنم شـــكِيتْ له م الياس جبر بخاطرى وقال يقسموا

لقد شكوت لخاطرى من اليأس، وما جرَّه على من آلام، فأجبر بخاطرى، وأخبرنى بأن المحبوب سيكون من نصيبك.

١٠٣- طـــارح فـــراش اليـــاس العقـــل نام نومـــه ريَّحه

لقد بلغ بى اليأس مبلغه، وجعلنى طريح الفراش، ولم يخلصنى منه سوى اللجوء إلى النوم الذى أراحنى.

١٠٤- اليـــاس والبِلـــى والحِـــزن ثلاثـــهْ، ونـــا رابع لهن

لقد سيطر اليأس والبلى والحزن على الشاعر، فأصبحوا رفقاء ثلاثة رابعهم المحب الذى تشخص فى صورة مثلهم.

١٠٥- شِـــزيع[١١٢] يضربك بالنَّار اسعى عليه يا عين دوَّرى

آخر الدواء الكى، فلقد بلغ منى اليأس مبلغه، وطفح الكيل، وبلغ السيل الزبى، ولم يعد ثم مخرج إلا أن أكرى أحدًا يقتلنى رميًا بالرصاص حتَّى أستريح منها.

يقول قيس بن ذَرِيح[١١٣]:

فلا اليأسُ يُسلينى ولا القربُ نافعى ولـــبنَى مـــنوعٌ ما تكـــادُ تجـــودُ

يقول ذو الرمة، وفى أعماقه ذكريات حُبٍّ تحمل اليأس الذى أخذ يرفع له أعلامه؛ ليصرفه عن ذلك الأمل الذى عاش عليه فترة من صباه[١١٤]:

لقدْ كان أبدى اليأسُ من أمِّ سالمٍ مشاريطَهُ لو كانت النفسُ تعزفُ

ويبقى لسان العاشق اليائس كحال كثير عزّة حين قال[١١٥]:

فمـا فـى حيـاةٍ بعد موتـك رغبة ومـا فى وصـال بعد هجـرك مطمعُ

وإن يكن من تعقيب أختم به الحديث عن آليّات تجاوب غناوى العلم مع الغزل العفيف؛ فهو أنَّ الغزل العفيف - كما هى الحال فى غناوى العلم - كان يخلطُ هو الآخر الأبواب بعضها ببعض؛ لما بينها من تداخل معنوى يصعبُ معه الفصل الحاد بينها، كما سبق أن رأينا أبواب غناوى العلم يختلط بعضها ببعض. ويمكننا أن نردَّ هذه الظاهرة لمنبعها الأصيل فى الشعر العربى القديم، يقول مجنون ليلى[١١٦]:

أقـام بقلبـى مـن هـواى صبابـةٌ وبيـن ضلوعـى والفـؤادُ وجيـبُ
فلـو أنَّ ما بـى بالحصا فلق الحصا وبالريـح لـم يسـمع لهـنَّ هبـوبُ
ولـو أنَّ أنفاسـى أصابـت بحرها حديـدًا لكانـت للحديـد تذيـبُ
أحبُّـك حبًّا قد تمكَّنَ فى الحشـا لـه بيـنَ جلـدى والعظـامُ دبيـبُ

وكما داخل المجنون بين الحب وناره يداخل أيضًا بين الهوى والبكاء على فواته[١١٧]:

سـأبكى على ما فات منِّـى صبابةً وأنـدبُ أيَّـام السـرورِ الذواهـبَ

بل إنَّه يفلسف لهذا الربط بين الهوى / العشق / الصبابة وبين البكاء فيقول فى استفهامٍ استنكارى[١١٨]:

أأزعـم أنَّـى عاشقٌ ذو صبابةٍ بليلى ولا أبكـــى وتـبـــكى الـــبهـائـمُ
كذبتُ، وبيتِ اللهِ لو كنتُ عاشقًـا لمـــا سبقـــتنى بالبكـــاء الحمائـمُ

وليس المجنون نسيج وحده فى هذه التقاطعات، وإنَّما هى سنة الغزل العذرى عند جميع الشعراء، التى انتقلت عدواها- إن جاز استخدام هذا التعبير- إلى غناوى العلم البدوية التى تجلَّت فيها كل معانى الغزل العذرى فى تراثنا العربى القديم؛ لتؤكد لنا وحدة تراثنا العربى القديم والمعاصر بشقيه الشعبى والفصيح.

خاتمة

توصَّل البحثُ إلى بعض النتائج المهمة نوجزها فيما يلى:

١- إنَّ «غناوى العلم» نوعٌ من أنواع الشعر الشعبى البدوى، يأتى على قمة الإبداع الشعرى لدى الجماعة البدوية، لا يؤلفه، ولا يرويه إلاَّ البدوى الخالص. وتتميز هذه الغناوى

بتركيزها الشديد؛ إذ تتكون الغنّاوة من سبع كلمات فى الغالب، لكنّها تحوى كثيرًا من المعانى.

٢- ينماز الأداء فى هذه الغناوى بطريقة خاصة؛ إذ يترنم البدوى بالثلث الأخير من الغنّاوة مراتٍ عدة، ثم يأتى بالجزء الأول منها، ويترنم به ما شاء له الترنم، ثم يربط بالجزء الثانى، ويعود ليبدأ الغناوة من البداية حتى النهاية مستغرقًا وقتًا طويلاً على نحو ما أوضحنا فى متن البحث.

٣- الموضوع الرئيس لغناوى العلم هو الغزل البدوى العفيف، كما جاء فى الحكاية التعليلية التى أوردناها لتعليل التسمية بالعلم، وكما هو واضحٌ من مضمونها.

٤- تتمحور عناصر الغزل العفيف فى غناوى العلم فى أبوابٍ سبعة رئيسة، تتفرع عنها أبواب كثيرة، وقد جاءت هذه الأبواب السبعة فى شتّاوة واحدة:

موح وياس جضّر يا نارى صوب عزيز علم مدّارى

وقد أشرت إلى الأبواب السبعة الرئيسة، وما يتفرع عنها فى شكل توضيحى فى متن البحث.

٥- المعانى التى تضمنتها الأبواب الرئيسة والفرعية لغناوى العلم، هى تلك المعانى التى عبر عنها شعراء الغزل العفيف فى تراثنا الشعرى القديم، كما مثلنا ببعض الأبيات التى تشابهت معانيها مع ما أوردنا من غناوى العلم، وهذا يدل على أنَّ العرب لا يزالون يحتفظون بتقاليدهم، وعاداتهم التى تشابهت مع تقاليد أسلافهم وعاداتهم، وظروف حياتهم فتشابه إنتاجهم الأدبى.

٦- تستقل الغنّاوة الواحدة بعنصرٍ أو عنصرين من عناصر الغزل العفيف، لكنها- بذكرها هذا العنصر- تستدعى بإشعاعاتها بقية العناصر الأخرى، علاوة على أنَّ الغناوى مجتمعة تكوّنُ ملحمة الغزل البدوى الكبرى.

٧- يقع فى بعض الأحيان خلطٌ بين بعض الأبواب الفرعية، يصعبُ معه فصل بعض الأبواب عن بعضها البعض، هذا الخلطُ هو نفسه كان موجودًا فى قصيدة الغزل العفيف فى تراثنا العربى القديم؛ لتقارب المعانى وصعوبة الفصل بينها.

٨- كل هذا يؤدى إلى نتيجة رئيسة مؤدّاها: أنَّ غناوى العلم البدوية فى تاريخها القديم والمعاصر، تتجاوب وتتوحد مع قصيدة الغزل العفيف فى تراثنا الشعرى؛ لتؤكد لنا وحدة تراثنا العربى القديم والمعاصر بشقيه الفصيح والشعبى.

الهـوامـش

(١) لا أعلم فيما طالعت من دراسات تناولت الشعر البدوى أحدًا عرض لغناوى العَلَم سوى «صلاح الراوى»، الذى لم يورد منها غير إحدى عشرة غناوة فقط؛ إذ كانت دراسته معنية بتناول الحيوان فى الشعر البدوى عامة. (لمطالعة هذه النماذج انظر: صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٨، ج٢، ص ٦٠٧، ٦٠٨.

(٢) تابعة لنقع طوخ الخيل، محافظة المنيا.

(٣) قرية تابعة لمركز أبو المطامير محافظة البحيرة. ومركز أبو المطامير هو الحد الغربى لمحافظة البحيرة، وهو امتداد

للقبائل العربية الموجودة فى الصحراء الغربية؛ إذ توجد به قبائل أولاد على (الأبيض والأحمر)، ومنها أولاد خروف وهم رأس أولاد على وعمدهم ومشايخهم، وتضم: أبو الجربة- أبو كاشيك- أبو خشيم- الجريدات- البراهمة- أولاد منصور- أبو بهية- داود وغيرهم. ومع أولاد خروف هناك الصنافرة، وتضم: الأفراد- المغاورة- الحبون- العزايم- الصعيط - وغيرهم. بالإضافة إلى أولاد على الأحمر؛ وهم: القنيشات- الموالك- العراوة- الكميلات.. وغيرهم، كما يوجد السننة، وهم: الشوالحة- والعجنة- والقطيفة- والمحافيظ.. وغيرهم، كما يوجد المرابطين ومنهم: الصريحات- الحوتة- السمالوس- الفرجان- الهوارة- المنفة- القطعان- الجميعات- السراحنة.. وغيرهم. (عن الشاعر كرم عبدالسلام هنداوى).

(٤) دار بينى، وبينه هذا الحوار: حدثنى عن أصل السكان فى الفرافرة؛ فقال: يرجع أصل الفرافرة إلى أربعة ملوك من الفراعنة هم: الملك حِنّس، والملك فرفور، والملك مِنقار، والملكة دالّة.

الملك حنس: وينسب إليه وادى حنس شمال شرق الصحراء البيضاء ويبعد عن مدينة الفرافرة حوالى ٥٠ كيلو فى اتجاه الشمال الشرقى من الفرافرة. هذا الوادى يقع بين عين خضرا، وعين السرو. وهذه العيون ما زالت تقطر بالمياه، وهناك بعض الآثار التى تدل على أن هذه المناطق كانت مأهولة بالسكان فى العصور القديمة، وخلت من سكانها، فربما كانت تمثل واحة فى هذا المكان. هذا الملك كان عنده من الأولاد تسعة، وهو مدفون هو وزوجته فى وادى حنس، ولم تُكتشف مقابرهم حتى الآن ـ وهناك أخبار تدل على أن هذا المكان كان مأهولاً بالسكان حتى العصر القبطى؛ إذ كانت هناك كنيسة تقع بين عين السرو، وعين خضرا، والكنيسة اسمها كنيسة الأسقف ماكاريوس لم تكتشف حتى الآن.

الملك فرفور: وهو الذى نسبت له الفرافرة، وهو ينتمى إلى الأسرة ٢٣.

الملك منقار: وهو الذى تنسب إليه قرية أبو منقار جنوب الفرافرة بـ ٩٠ كيلو مترًا.

الملكة دالة: وإليها تنسب عين الدالة جنوب غرب الفرافرة بـ٩٠ كيلو مترًا، وما زالت بها عين مياه، وهى تقع فوق بحيرة غزيرة من المياه الجوفية، وسيحفر فيها هذا العام أربع آبار جوفية لاستصلاح وزراعة ٢٠ ألف فدان.

هذا عن الفراعنة، فماذا عن أصل السكان الحاليين؟

ـ أول من اكتشف الفرافرة من العرب رجل يسمى أبو كليلة، وهو تاجر رحالة، كان ينتقل بالجمال من أسيوط إلى ليبيا فيمر بهذا الطريق، فلما وقع على الفرافرة، لم يجد فيها سوى رجل وامرأة فى قصر الفرافرة عاريين، كما وجد البلح = والمشمش على الشجر جافًا، فأعطى الرجل والمرأة سترة ليستترا بها، ثم حمل الجمال بالبلح والمشمش، وقال لهما سآتيكما بعد أحد عشر يومًا، ثم بدأت القبائل العربية تنتشر فى هذا المكان.

ما أهم القبائل العربية التى ينتسب إليها أهل الفرافرة؟ يرجع أصل السكان الحاليين إلى سبع قبائل عربية، هم: قبيلة العيَّادية: بعضهم من الساقية الحمرا فى المغرب، وبعضهم من عرب ليبيا. قبيلة الركايبة: بعضهم من السعودية، وبعضهم من الخارجة. قبيلة الحنانوة: من عرب المنيا من بلد اسمها حننا (منيا الفول). قبيلة العكارتة: من جنوب إفريقيا. قبيلة الرميحات: بعضهم من ليبيا، وبعضهم من أسيوط ـ دشلوط. قبيلة الجرابعة: من ليبيا. قبيلة القدادرة، وهم من الجزائر، وبعضهم من العراق، وينتسب إليهم عبدالقادر الجيلانى.

وعاشت هذه القبائل منصهرة فى بوتقة واحدة، فى واحة الفرافرة، واستقرت حول المياه الجوفية، وعملت بالزراعة، وغلبت عليها اللهجة البدوية، التى تتشابه مع بدو تونس والمغرب، لنطقهم القاف الفصيحة، مع استخدامهم للإمالة.

(٥) هو الراوى محمد بوديب بوسعد بوبكر ـ عزبة حامد عزاقا- نقع طوخ الخيل ـ المنيا ـ السن ٥٠ سنة.

(٦) جديرٌ بالذكر أنّنى قرأتُ هذا بدايةً فى عيون الرواة الممتلئة بالشك فى قدرة الجامع على فهم ما يطلب منهم روايته، من منطلق الاعتزاز باللهجة، وظنهم أنَّ الجامع جاهلٌ بها. وكان من أقسى ردود الأفعال التى من هذا القبيل ما كان من الراوى عبدالمجيد عبدالغنى الحلاَّب، وشهرته: حميد بن حلاَّب، حين باغتنى بهذا السؤال: تفهم إيه انتَ عن اللهجة البدوية؟ ولم يكن أمامى سوى أن أنشده طرفًا ليس بالقليل من محفوظى البدوى، الذى لولاه لانصرف

عنى هذا الراوى. ولم تكن الحاجة وزنة فرج بأقلّ حدةً منه، وهى التى أكرمت ضيافتى حين نزلت بهم، فلمَّا قامت منى مقام الراوية، وبدأت أسجل عنها بعض غناوى العلم التى تحفظها باغتتنى بلهجة حادة: انت فاهم اللّى بنقولة ولاَّ تكتب وخلاص؟ ولا أتخيّل كيف سيكون موقفى معها لو لم أكن ـ بحمد الله ـ مدركًا للمعنى الحرفى والكلى لما روته لى، وقمت بتدوينه عنها، وهكذا لا يرحم الميدان باحثًا بلا أسنان.

(٧) هى تكتب بالألف لكنها تنطق بالإمالة فى اللهجة البدوية (غنّيوة).

(٨) الشاعر كرم عبدالسلام هنداوى ـ بتصرف.

(٩) فها هو الشاعر كرم هنداوى يروى عن شاعر مطروح الفحل حميدة عيسى، ٦٥ عامًا، الذى يروى بدوره بعض غناوى العلم عن شاعر ليبى يسمى عبدالكافى البرعصى.

(١٠) ومن هذه المعلقات:

من غادى كدى فى النوم، وبعَادْ فيه دمه يخطروا

والمعنى: أنه بطبيعته قليل النوم، ثمَّ أصيب بما يحرمه حتَّى من النوم القليل، وهو حضور المحبوب البعيد فى مخيلته.

ومن المعلقات أيضًا تلك التى يرويها الشاعر كرم عن سليمان الشريمة (مطروح):

إنْ دارتْ الريحْ يزول خصص المال مو كيف فقدهم

والمعنى: ذهاب المال تعوضه الأيام، غير أن فقد المحبوب لا عوض له. ومثلها أيضًا تلك التى يرويها كرم هنداوى عن حميدة عيسى:

=غلاى طرشَقَتْ فى الأرض منبوت فى قراقيع ما نبت

وهذه المعلقة تشبيه تمثيلى، فمثله كزارع يزرع فى أرض صلبة، تشقَّقت دون أن ينبت فيها شىء، والمقصود فشل محاولته للوصول إلى المراد.

(١١) جيف توديتون وآخرون، عوالم من الموسيقا - مقدمة لموسيقا شعوب العالم، ترجمة: حسام الدين زكريا، المركز القومى للترجمة، تحت الطبع، ج٣، ص ٤٠٢.

(١٢) كرم عبدالسلام هنداوى مع تغيير الصياغة من قبل الباحث.

(١٣) التقدير: نوع من غناوى العلم لا يقال إلَّا عند تقليم (تجليم) صوف الغنم، وينطقونها فى اللهجة البدوية التقذير، بإبدال الدال ذالاً، وفى الغالب تمارس هذه العادة الاجتماعية، الاقتصادية فى مارس أو أبريل من كل عام؛ للاستفادة من أصواف الغنم، كما أنَّ الغنم فى هذا الفصل تستطيع التعويض بسرعة؛ لأنه موسم الربيع. والتقدير، يُترنَّم به كغنّاوة العلم، لكنه شعر رمزى عن المرأة، مباح فى هذا الموسم للبدو، ألفاظه مأخوذة من طبيعة الممارسة، لكنها ترمز للمرأة، وهذا النوع هو أصعب الأنواع تفسيرًا، لا يفك شفرته إلا البدوى الخالص. ومنه: حاكم عليكِ رَكاشْ أمغير معيز يا ضان صابرة، فهو استخدم «الضان والمعيز» من وحى المناسبة، لكنَّ المعنى الرمزى المقصود: أنَّنى عزلتكِ عمن تحبين، وأحكمتُ وثاقكِ بالحبل أيتها المرأة، فلا تستطيعين الفكاك منى، وأنتِ صابرة على هذه الحالة، فالأفضل لك أن تستسلمى لى. وهذا النوع على الرغم من أنه يشبه غناوى العلم شكلاً وأداءً؛ فإنَّ طبيعته الرمزية، وارتباطه بمناسبة بعينها، وخصوصية موضوعه، تجعله نوعًا مستقلًّا، خارجًا عن حدود هذه الدراسة. (عن الشيخ حكيم بوخزام، ٧٧ سنة، أبو كاشيك، أبو المطامير، البحيرة).

(١٤) الحاجة وازنة فرج، أبوكاشيك، ٦٥ سنة، مع إعادة الصياغة من قبل الباحث.

(١٥) صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ج٢، ص ٥٩٦.

(١٦) الراوى فرج أبو طالب هيُّوب، أبو كاشيك، أبو المطامير، البحيرة.

(١٧) كرم عبدالسلام هنداوى، أبو كاشيك، أبو المطامير، البحيرة.

(١٨) الشاعر: محمد رضا عبدالعظيم.

(١٩) تُكرَّر مرَّات عدة فى تدرج صوتى يبدأ فى رتم سريع ونبرة مرتفعة، ثم يأخذ الرتم فى البطء، والنبرة فى الانخفاض،

وكذا ضرب الكف المصاحب للشتاوة حتّى تتلاشى تمامًا فيما يشبه صدى الصّوت.

(٢٠) والصّابية: هى السامر الذى يقام عند حفل الزواج.

(٢١) حاول الدكتور سليمان العطار فى أثناء بحثه عن نشأة الموشحات، ووجود بعض الأغانى فى شرق ليبيا من أصل أندلسى، تفسير كلمة العلم تفسيرًا زراعيًا؛ إذ معناها على الماء، فكلمة علم ـ على حد تعبيره ـ صرخة للمطر ودعوة بنزوله، وحاول الربط بين كلمة شتاوة التى تتبع أغنية العلم بما نعرفه فى العامية من قولنا: الدنيا بتشتى، لكننى أختلف معه فى هذا التفسير من خلال توجه غناوى العلم إلى الغزل العفيف. لمزيد من التفصيل راجع: سليمان العطار، نشأة الموشحات الأندلسية، دار العين للنشر، ٢٠١٠، ص ٨٥ وما بعدها.

(٢٢) يقصقص: يتحسس. والجفا: الهجر والقسوة.

(٢٣) ارتكّن: ارتعشوا. صوب العزيز: حب الغالى.

(٢٤) نلاحظ أنه ذكر الأبواب السبعة لغنّاوة العلم فى شتاوة واحدة ـ كما سنذكرها بعد ذلك ـ وبالتالى فكل غناوى العلم التى تبكى الحبيب قد أتى بها.

(٢٥) الراوى: محمد رضا عبدالعظيم، مواليد الفرافرة، ١٩٤٤.

(٢٦) ونص الحكاية يقول: «يحكى أنّه كان فى قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، شابٌ بهى الطلعة مشبوب الخيال، فارس عظيم لا يشق له غبار فى الحرب، وشاعر ملهم فى السلم، يردد الرواة قصائده، ويحفظها الناس فى كل مكان، وكان اسم هذا الفارس الشاعر «علم»، وفى يومٍ من الأيام كان «علم» يمتطى صهوة جواده الأصيل، ويتجول فى البرية، وقد سحرته المناظر حوله، ولم يشعر إلا والجواد يتعثر، فى شىء ما، فنزل عنه ليتحقق من الأمر، وتتبعَ ذلك الشىء، فإذا به جدائل متهدلة على الدرب، لفتاة ساحرة الجمال، تطل من شرفة قصر منيف. وقف علم حائرًا برهة من الوقت، وهو يتطلع إلى الفتاة مسحورًا بجمالها ورقتها، ثم آب إلى نفسه، وانتزع رجليه من الأرض انتزاعًا؛ ليخلص قوائم جواده من جدائل الشعر، وعاد إلى الفتاة ينظر إليها، فلم تكلف نفسها مجرد النظر نحوه، بل استمرت فى تطلعها نحو الأفق، وخطا «علم» نحو باب القصر ليطرقه، ويعرّف بنفسه... فإذا به أمام الباب مباشرة، وكاد أن يطرقه لولا أنه وجده مغلقًا وعليه قفل كبير يلفت الانتباه، فلما أمعن فيه النظر وجد مكتوبًا عليه هذه الأغنية:

مفتاحه معَ لُولاف العينْ قِفْلَها صاكْ يا عَلَم ».

الشعر البدوى فى مصر، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٥٩٧، ٥٩٨، وقد نقل هذه الحكاية عن: عبدالسلام قادربوه ـ أغنيات من بلادى ـ دراسة فى الأغنية الشعبية، منشورات الكتاب والتوزيع، طرابلس الغرب، ط٢، ١٩٧٧.

(٢٧) قلتُ كله؛ لأنَّ الراوى كرم هنداوى أخبرنى بأنَّ بعض غناوى العلم قد يكون فى الغزل الصريح، ولا يروى سوى أمام مجموعة الشباب، وحلق الرفاق، وأنشدنى منها: حلال فى كتابْ الصُّوب تعْمير البناخى خالته. إذ إنَّ كلمة «تعمير» فى اللهجة البدوية محظورة. فهو يقول: إنه يجوز فى العشق أن يقع العاشق على عشيقته، وإن كانت خالته. وفى تصورى أنَّ هذه الغناوة ـ وإن كانت فيها كلمة محظورة الاستخدام ـ لا تخرج عن إطار الغزل العفيف إذا فهم القصد منها المبالغة فى الحب، والعشق.

(٢٨) مثل: مِشيَتْ تجِيبْ الغُربالْ لِقَيتْ سهارى ما يعَدَتْ. ومعناها: أنها ذهبت تأتى بالغربال، فوجدت قومًا يتحاكون، فما عادت. وهذا مثل، يُضرب لمن يُشغل بالنافلة عن الفرض. وقد يوظف فى إطار موضوع الغزل العفيف. وقد نجد من هذه الحكمة ما يستخدم فى تهنين الأطفال مثل: سِلّمْ بُوى خلاّنى هَواوى كيف النّجِمْ زاهى، وهذه أيضًا ـ وإن كانت تستخدم فى الهدهدة ـ فإنَّ موضوعها الغزل، على أساس أن الطفل الذى يهنن بهذه الغناوة، سيكبر ويكون لامعًا مثل النجم مطلوبًا من النساء. ومنها ما يستخدم فى حداء الإبل مثل: فى السّما لانى من رقيقن الشُّهاوى، ولانى من عطيبين الظُّنى. وهى حكمة أيضًا تنصرف فى موضوع الغزل العفيف؛ إذ إنَّ رأسه فى السماء، صابر، يتحمل البعد، فهو ليس ضعيف الشهوة، وليس خاليًا من الأولاد. (الراوى: مفتاح عبدالسلام والشاعر كرم هنداوى، والراوية: الحاجة وازنة فرج).

(٢٩) هذه الأبواب السبعة كما وردت فى الشتاوة، هى: الموح، والياس، والجضر (وقد تنطق: الجذر)، النار، الصوب، العزيز، العلم. وقد نقل صلاح الراوى عن صلاح الدين جبريل أن غناوى العلم تقع فى عشرين بابًا، كلها فى الغزل. انظر صلاح الراوى، الشعر البدوى فى مصر، ج٢، ص٥٩٩، ٦٠٠.. نقلاً عن صلاح الدين جبريل، تجريدة حبيب، مكتبة قورينا للنشر، بنغازى، ط١، ١٩٧٤، ص ٧٢. والحقيقة أن الأبواب العشرين التى ذكرها تندرج فى إطار الأبواب السبعة لأغانى العلم التى ذكرناها.

(٣٠) لسان العرب، مادة علم.

(٣١) لسان العرب، مادة «عزز».

(٣٢) عبدالعزيز مطر، لهجة البدو فى إقليم ساحل مريوط، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧، وقد نقل المعنى عن الصحاح، ص٣٣٠

(٣٣) انظر لسان العرب، مادة «ميح».

(٣٤) بعض الرواة، يروونها بالضاد ـ كما فى الفرافرة، ومطروح، وبعضهم يرونها بالدال، وأيضًا بالذال (جذر) كما فى أبو المطامير وبرج العرب.

(٣٥) لسان العرب، مادة «ضَجَرَ».

(٣٦) الفواهق: مفردها فاهق، والفاهق الفجوة التى تقع بين كل خلال وخلال تربط به رواقات الخيمة، واستعيرت إلى أبواب الهم، أو الجرح، أو الشاغل، أو ما يخطر على بال الشاعر من حنين ومشاعر.

(٣٧) هكذا وردت فى النص، والصواب «قيسًا».

(٣٨) طه حسين، حديث الأربعاء، ج١، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ١٧٥، ولمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع راجع الكتاب نفسه من ص ١٧٣ - ٢٣١.

(٣٩) المرجع نفسه، ص ١٩٠.

(٤٠) شوقى ضيف، التطور والتجديد فى العصر الأموى، دار المعارف، ط٩، سنة ١٩٩١، ص ١٠٨.

(٤١) حاول الباحث ترتيب عناصر قصة الحب العفيف كما وردت فى غناوى العلم وفقًا لأبوابها السبعة الرئيسة، وما يتبعها من فروع، وقد جعلت الأبواب الرئيسة خارج الأقواس، أما ما يتفرع عنها؛ فقد جعلته بين معكوفتين، وهى محاولة من الباحث لربط الأبواب الرئيسة، بالأبواب الفرعية بشكل منطقى حتى يسهل تصنيفها، ودراستها، ولا دخل للرواة فى هذا الترتيب، علمًا بأنَّ صعوبة التصنيف وفقًا للأبواب، يصعب فصلها بشكلٍ دقيق؛ لأنَّ كثيرًا من غناوى العلم، تتضمن كلماتٍ يمكن ـ على أساسها ـ تصنيفها فى أكثر من باب.

(٤٢) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فراج، مكتبة مصر، سنة ١٩٧٩، ص ١٨٨.

(٤٣) الديوان نفسه، ص ١٨٨.

(٤٤) ديوان قيس بن ذريح (قيس ولبنى)، اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المصطاوى، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص ٧٢.

(٤٥) ديوان كثير عزة، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص ٢٢٩.

(٤٦) الديوان نفسه، ص ٤٠.

(٤٧) نفسه، ص ٣٨.

(٤٨) نفسه، ص ٣٩.

(٤٩) نفسه، ص ٩٤.

(٥٠) عبدالعزيز مطر، لهجة البدو فى إقليم ساحل مريوط، ص٣٣٠.

(٥١) ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجى، دار الكتب المصرية، ١٩٥٤، ص ٩٤.

(٥٢) الديوان نفسه، ص ١.

(٥٣) نفسه، ص ٤٤.

(٥٤) نفسه، ص٢٣.

(٥٥) الجوهرى، الصحاح.. تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبدالغفور عطا، دار الكتاب العربى، ١٩٥٦، مادة غلا.

(٥٦) ديوان مجنون ليلى، ص ٣٨.

(٥٧) الديوان نفسه، ص ٣٩.

(٥٨) ديوان جميل بن معمر، ص ٢٣.

(٥٩) ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٦.

(٦٠) الديوان نفسه، ص ١٨.

(٦١) لسان العرب، «مادة سرب».

(٦٢) وهذه الغناوة تتبعها شتاو تقول: يا بوخد تشاكع ضيّه عقْلى مُوناسى لك غَيّه.

(٦٣) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٦.

(٦٤) ديوان مجنون ليلى، ص ٥٠.

(٦٥) الديوان نفسه، ص ٦٠.

(٦٦) ديوان قيس ولبنى، ص ٢٩.

(٦٧) ديوان مجنون ليلى، ص ١٥٤، ١٥٥.

(٦٨) لسان العرب، مادة «رهن».

(٦٩) وقد تأتى الشتاوة، بعد غناوة العلم، وتسمى بنتها مثل التى تعقب تلك الغناوة:

ـ عندى ع المرهون دلالة نغمز له قدّام اعياله

= يا مرهون مراتك نيَّهْ كيف انجيها تفرح بيّه

(٧٠) ديوان قيس ولبنى، ص ٣٣.

(٧١) ديوان جميل بثينة، ص ١٢٨.

(٧٢) لسان العرب، مادة «غنا».

(٧٣) ديوان قيس ولبنى، ص ٣٣.

(٧٤) ديوان جميل بثينة، ص ١٢٨.

(٧٥) ديوان جميل بثينة، ص ١٥.

(٧٦) وهذه الغناو لها شتاوة تقول: نارك يامردوع الدور تمت للخاطر صيُّور (أى: نارالشوق أيها المحب المساوى الشعر، أصبحت تشتعل فى أحشائى طوال الدهر).

(٧٧) ديوان قيس ولبنى، ص ٣٠.

(٧٨) الديوان نفسه، ص ٣٤.

(٧٩) ديوان مجنون ليلى، ص ٦١.

(٨٠) الديوان نفسه، ص ٦١.

(٨١) ديوان العباس بن الأحنف، ص ١٦.

(٨٢) ديوان مجنون ليلى، ص ٦١.

(٨٣) ديوان جميل بثينة، ص١٥.

(٨٤) ديوان مجنون ليلى، ص ٦٦.

(٨٥) الراوى محمد بوديب بوسعد بوبكر ـ عزبة حامد عزاقا ـ نقع طوخ الخيل ـ المنيا ـ السن ٦٠ سنة.



(٨٦) ديوان قيس ولبنى، ص، ٤٣.

(٨٧) الديوان نفسه، ص، ٤٣.

(٨٨) ديوان مجنون ليلى، ص، ٦١.

(٨٩) شوقى ضيف، العصر الإسلامى، ص ٣٦٨.

(٩٠) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ص١٢٠.

(٩١) ديوان قيس ولبنى، ص ٣٣.

(٩٢) ديوان مجنون ليلى، ص ٦١.

(٩٣) ديوان العباس بن الأحنف: ص ١.

(٩٤) الجايد: صانع القيد. المجيود: المُقيَّد.

(٩٥) كِلِنْ: أكلن. فواهقى: أحشائى. حايس: محتار.

(٩٦) الياسات: اليأس من لقاء المحبوبة. خلن: جعلن. الغنى: المحبوبة التى استغنت عن المحب بغيره. نلاحظ أنَّ غناوى العلم تعبر عن المؤنث بالمذكر أحيانًا، وبالجمع أحيانًا أخرى.

(٩٧) نلاحظ استخدام التورية فى غناوى العلم؛ مما يُصعِّبُ فهمها، وتفسيرها.

(٩٨) تذوح: تبحث، وتتفرس المعالم بسرعة، ولها أصل فى اللغة من السير السريع أو التنقل بين البيوت فى طلب العطاء. (انظر عبدالعزيز مطر، لهجة البدو فى إقليم ساحل مريوط، ص٣٢٠). عجاب: آثار.

(٩٩) قديم: أى محبوبة قديمة. خرُب: خراب. جالك: أتى لك الخراب. جالك الثانية: أتت إليك المحبوبة. نلاحظ التورية هنا فى (جالك، وجالك)، وهذه الغنَّاوة تتبعها شتاوة، وتسمى بنتها لتوضح معناها، وهى:

يا عين ع الدَّار حلفتى... لكنْ جرُّوكِ وخالفتى

أى: لقد أقسمت يا نفسى أنك لن تذهبى لهذه الدار بعد رحيل الحبيبة عنها، لكن الشوق إلى الحبيب جرَّكِ إليها، وخالفتِ ما كنت قد قسمت عليه.

(١٠٠) اجْداب: الجدب. وطاتها: قيعانها. نين: إلى أنْ أو حتَّى .

(١٠١) ديوان قيس بن الملوح، دراسة وتعليق: يسرى عبد الغنى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩ ص ٤٢.

(١٠٢) ديوان قيس ولبنى، ص ٤٣.

(١٠٣) الديوان نفسه، ص ١٤.

(١٠٤) ديوان جميل بثينة، ص ٥٠.

(١٠٥) الديوان نفسه، ص ١١٠.

(١٠٦) قد يدور مضمون الغناوة عن الجضر دون ذكر اللفظ، كما فى هذه الغناوة.

(١٠٧) ديوان كثير عزة، ص ٤٠٩.

(١٠٨) ديوان مجنون ليلى، ص ٥٠.

(١٠٩) شوقى ضيف، العصر الإسلامى، ص ١٢٦، ١٢٧.

(١١٠) ديوان العباس بن الأحنف، ص ٦.

(١١١) فى الغناوة تورية فى قوله: ونا رابع لهن، فيجوز أن يكون المعنى: وأنا الرابع لهذه الثلاثة، أو أن تكون: فأنا المتربع لهذه الثلاثة أحاول أن أقاوم اليأس والبلا والحزن، وهذا المعنى البعيد هو الذى قصده الشاعر.

(١١٢) شِزيع: هكذا نطقها الشاعر: كرم هنداوى، ومعناها: الشجاع القوى.

(١١٣) ديوان قيس ولبنى، ص ٤٤.

(١١٤) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ص ١١٥.

(١١٥) ديوان كثير عزة، ص ٤٠٩.

(١١٦) ديوان مجنون ليلى، ص ٤٥.

(١١٧) الديوان نفسه، ص ٦٠.

(١١٨) نفسه، ص ١٨٦.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر الشفاهية(الرواة)

١- جرارى على هاشم القناشى، بدو مطروح، كان أمين مساعد الحزب الوطنى فى مطروح، ٦٥ سنة.

٢- حكيم بوخزام، أبو كاشيك، أبو المطامير، البحيرة، ٧٧ سنة، أمى.

٣- سناء محمد فرج ـ ليبية الأصل ـ تخرجت فى كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٣، ٢١ سنة. تمت المقابلة فى جامعة القاهرة.

٤- صلاح فرج عبدالجليل، أبو كاشيك، أبو المطامير، بحيرة، يقرأ ويكتب، ٥٥ سنة.

٥- عبدالسلام هنداوى بوجربة، شاعر وراوية، كان عمدة قبائل أولاد خروف، أبو كاشيك، أبو المطامير، بحيرة، توفّاه الله عن عمر يناهز ٦٣ عامًا.

٦- عبدالقادر سالم الحوتى، قرية التّلة، أبو المطامير، بحيرة، أمى، متزوج ويعول، ٤٨ سنة، تمت المقابلة فى قرية أبو كاشيك.

٧- عبدالمجيد عبدالغنى الحلّاب (الشهرة: حميد بن حلّاب)، أبو كاشيك، دبلوم فنى، متزوج ويعول، ٥١ سنة.

٨ - فتحى مهنّى الحوتى، أبو كاشيك، مطرب بدوى، أمى، ٤٠ سنة.

٩- فرج أبو طالب هيُّوب، أبو كاشيك، ابتدائى، متزوج ويعول، ٣٦ سنة.

١٠ـ كرم عبدالسلام هنداوى بوجربة، ابن عمدة أبو كاشيك السابق، شاعر وراوية، ثانوية أزهرية، متزوج ويعول، ٣٧ سنة.

١١ـ محمد بوديب بوسعد، عزبة حامد عزاقا، نقع طوخ الخيل، المنيا، أمى، ٦٠سنة. تمت المقابلة فى الواحات البحرية.

١٢ـ محمد رضا عبدالعظيم، واحة الفرافرة، مواليد الفرافرة ١٩٤٤.

متزوج له أولاد، وأحفاد، حصل على الإعدادية من حلوان، وعلى دبلوم المعلمين من القناطر الخيرية سنة ١٩٦٣، التقى فى القناطر طلبة الواحات البحرية ومنهم الشاعر عبدالصادق البدرمانى، وكانت له معه مساجلات شعرية، ترقى فى وزارة التربية والتعليم بالفرافرة، والآن على المعاش. الهواية: شاعر، ومدّاح، وصائد للطيور.

١٣ـ مفتاح عبدالسلام هنداوى، ابن عمدة أبو كاشيك السابق، مهندس زراعى، وإمام جامع، وقاضٍ عرفى، متزوج ويعول، ٤٨ سنة.

١٤ـ الحاجة وازنة فرج عبدالجليل، زوجة عمدة أبو كاشيك السابق، أميّة، ٦٥ سنة.

ثانيًا: المصادر والمراجع المدونة

١- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، د.ت.

٢- ديوان جميل بن معمر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٢.

٣- الجوهرى، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار الكاتب العربى، ١٩٥٦.

٤- سليمان العطار، نشأة الموشحات الأندلسية، دار العين للنشر، ٢٠١٠.

٥- شوقى ضيف، التطور والتجديد فى الشعر الأموى، دار المعارف، ط٩، ١٩٩١.

-**العصر الإسلامى**، دار المعارف، ط١٤، ١٩٩٣.

٦- صلاح الراوى، **الشعر البدوى فى مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٨.

٧- طه حسين، **حديث الأربعاء**، ج١، دار المعارف، ١٩٩٣.

٨- **ديوان العبَّاس بن الأحنف**، شرح وتحقيق: عائشة الخزرجى، دار الكتب المصرية، ١٩٥٤.

٩- عبدالعزيز مطر، **لهجة البدو فى إقليم ساحل مريوط دراسة لغوية**، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

١٠- **ديوان قيس بن ذريح (قيس ولبنى)**، اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المصطاوى، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤.

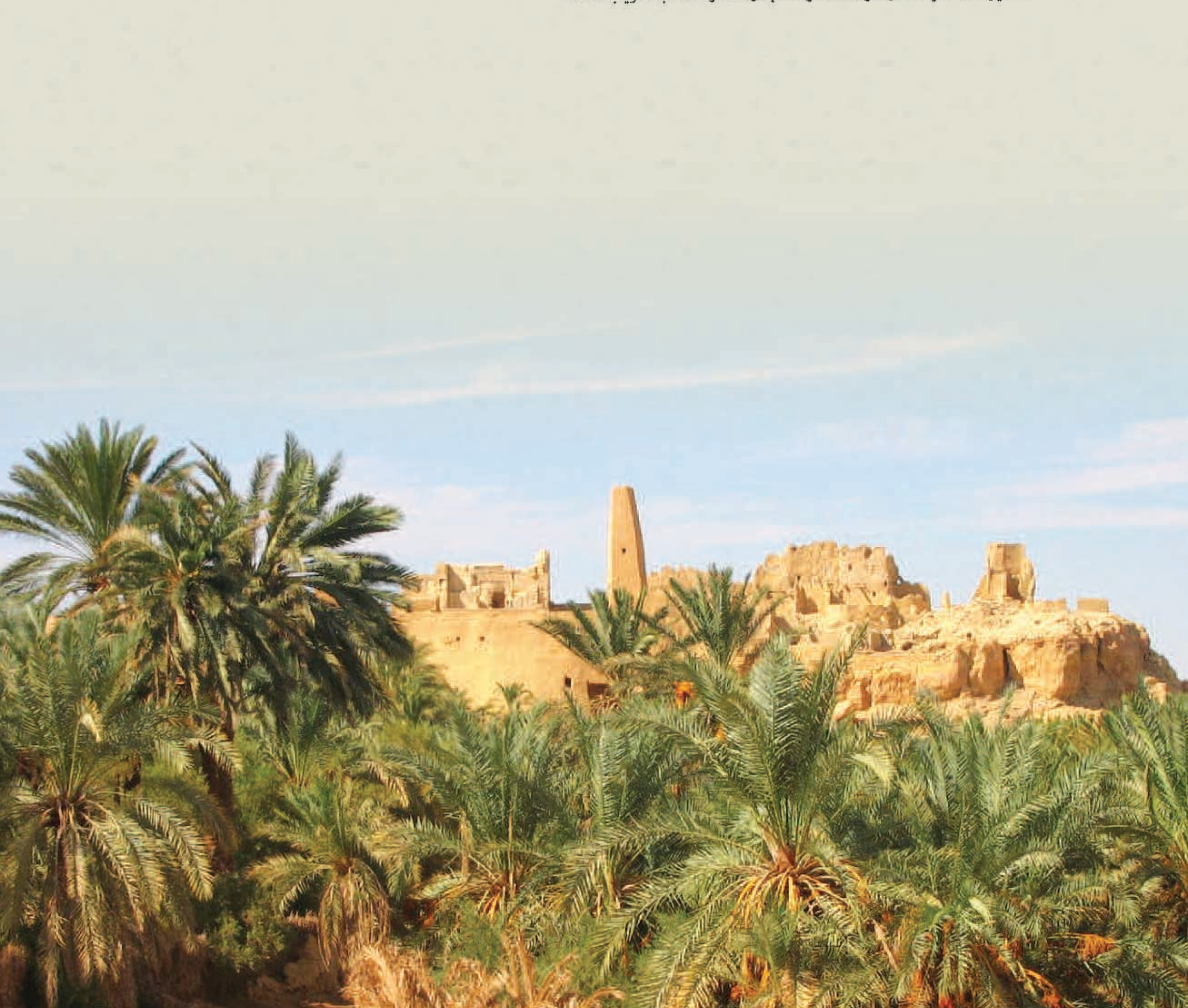
١١- **ديوان قيس بن الملوح**، دراسة وتعليق: يسرى عبدالغنى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٩.

١٢- **ديوان كثيِّر عزَّة**، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

١٣- **ديوان مجنون ليلى**، جمع وتحقيق وشرح: عبدالستار فراج، مكتبة مصر، ١٩٧٩.

١٤- نبيل صبحى حنا، **المجتمعات الصحراوية فى الوطن العربى**، دار المعارف، ١٩٨٤.

١٥- يوسف خليف، **ذو الرمة، شاعر الحب والصحراء**، مكتبة غريب، د.ت.





« التلّى الذى ترتديه الفتاة بقطع من الفضة » .. كارت بوستال من أوائل القرن العشرين



خالد أبو الليل

أحمد يونس عتيم

شاعر مصري شعبي مجهول

(١)

أحمد بن يونس بن محمد بن على بن محمد بن جاب الله عتيم، هو الاسم الكامل لشاعرنا، ذلك الشاعر الذى لم يكن يعرف أن ما يكتبه سوف يلقى اهتمامًا يومًا ما، فيُنشر. وهو شاعر شعبى مصرى ولد وعاش ومات فى قرية غيضان «أو المِشرّك بحرى»،- إحدى قرى محافظة الفيوم- النائية بين عامى (١٩٠٧- ١٩٨٩). والقارئ لديوان الشاعر يستطيع أن يلمس مجموعة من الخصائص والملامح الفنية فى قصائده، تمامًا كما يستطيع التعرف على بعض المعلومات الشخصية للشاعر، والسمات الشخصية المميزة له. فهو شاعر نصيبه من التعليم كان محدودًا، كما أن نصيبه من الإلمام بالقراءة والكتابة كان كذلك؛ إذ- ربما- لم يتجاوز مرحلة «الكُتّاب»، غير أن نصيبه من الثقافة والخبرة الحياتية والاجتماعية كان أكبر بكثير. وبرغم أن الشاعر لم يكن يخطر بباله أن يلتفت أحد الباحثين أو دور النشر يومًا ما إلى إنتاجه الشعرى المتنوع لنشره أو دراسته؛ فإنه أعد ديوانه وقصائده ورتبها على نحوٍ كما لو كان يعدها للنشر. وقد قدم لديوانه بأبيات يعتذر فيها للقارئ عما تحتويه قصائده من أخطاء لغوية أو إملائية؛ نظرًا لعدم إلمامه الكامل بقواعد النحو والصرف وقواعد اللغة، فيقول فى نهاية هذه الأبيات:

رَجَائِـى تَقبـلُ الأعـذارَ إنِّـىْ ... بِعِلْـمِ النَّحْوِ وَالإِعْـرَابِ قَقاصِر
لِخَوْفِـى قَقوْلُكـمْ ديـوانُ غِـرٍّ ... فَقَـدْ سَـمَّيْتُهُ حَـذَرًا (خَوَاطِـرْ)
فـإِنْ أُخْطِـئَ فَهَـل كُلٌّ مُصِيْـبٌ؟ ... فَكَـمْ مِـنْ نِبُـوَّةٍ والسَّـيْفُ بَاتِرْ

كما يتبدى وعى الشاعر بما يكتب، وبقيمة ما يكتبه، بكتابته عددًا من المقدمات المتتالية لديوانه، التى تبلغ أربع مقدمات، إلى جانب اعتذاره الذى سبقت الإشارة إليه. يعرِّف الشاعر ديوانه بأنه «يحتوى على مواويل وأزجال وأشعار عامية[1] وغير عامية[2]، ابتدأت فى تأليفها من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٨٣م، وجمعتها بخطى فى الخامسة والسبعين من عمرى للذكرى». كما يقول عنه: «كتبت كتابى هذا على أنه مسودة؛ إذ كتبته على عجل خوفًا من أن أنسى ما بخاطرى؛ إذ كنت أحفظ أغلبه فى قلبى دون الورق». ويتبدى وعى الشاعر على غرار السابقين بأن ما يكتبه به أخطاء، فيسمح للقارئ- شاكرًا- أن يقوم بتصحيح ما تقع عليه عيناه من أخطاء. «فإذا تمكنتَ من التصحيح والنقل كان بها، وإلا أرجو ممن وقع فى يديه كتابى هذا قبل التصحيح، أو قبل تفسير بعض الكلمات المبهمة، ولربما لا يعرفها الجيل القادم؛ إذ هى كانت بلهجة جيل مضى، ولكل جيل لغته. فإذا أصلحت منه أصلحك الله، وإلا فدعه على حاله، فإنه[3] أمانة بين يديك، والسلام».

وعن حياته الشخصية، ونشأته وما تحصَّل عليه من علم وثقافة، يقول: «وتركنى فى منزل عمتى أتعلم فى المدرسة التى[4] لم يكن غيرها فى كل المنطقة، وأتممت تعليمى فى عام ١٩١٩. وكانت تسمى وقتها المدرسة الأولية، وكانت مدتها أربع سنوات لا غير. وبرغم أنى كنت نبيهًا على ما كنت أسمع من المدرسين، وما عرفته أخيرًا من كتبى فإنى لم أواصل، وذلك بسبب عدم الحصول على شهادة الميلاد، فرجعت إلى المشرك البحرى، وأقمت مع أبى وإخوتى، ورعيت الغنم. وكنت وأنا صغير عندى هواية فى الشعر، وكنت أشترى كتب أبو زيد الهلالى، وأقرأ فيها وأنا أرعى الغنم، وكان الذين يكبرونى سنًا، وهم رؤساء الرعاة يجلسونى معهم وأقرأ لهم لذلك ارتحت من المشقة؛ إذ كنت لا أستطيع الرعى لأنى لم أتعوده وأنا صغير، فنمت عندى غريزة الشعر. فكنت كلما نهرنى أحد أو طردنى بغنمى من جوار زراعته أقول عليه زجلًا حسب لهجة القرية التى[5] لم يكن يعرف فيها القراءة غيرى وبعض رجال من الذى[6] تربوا فى الكُتَّاب، فكانوا يتجنبونى[7] لذلك».

(٢)

يحتوى الديوان على أشكال متعددة من أشكال الشعر الشعبى، يأتى على رأسها فن الموال الشعبى. ويشير المؤلف إلى تأثره- فى هذا الفن- بالفنانين الشعبيين المتجولين، الذين كانوا يجوبون القرى والريف المصرى أوقات الحصاد. يقول عن هذا المصدر الشعبى الذى تأثر به: «وما كان يعبر عن العاطفة فى ذاك الوقت غير المواويل، وكان يأتى فى القرية رجال ممن يجيدون هذه الصنعة، ومعهم واحد بمزمار ويقيمون حفلات فى القرية ليلًا. ولم أكتفى[8] بهذا فكنت أشترى كتب المواويل، وأقرأها وأتمتع بها. غير أنى وجدت بها أخطاءً كثيرة، ولا أدرى هل

هى من المؤلف، أو من المطبعة. فقلت فى نفسى لماذا لم أعبر عن خواطرى بنفسى؛ حيث إن[٩] من ألف هذه المواويل هو رجل مثلى!!». ويذكر المؤلف أن بداياته التأليفية ركزت على كتابة المواويل العاطفية، المتأثرة بنشأته الريفية، وذلك قبل اطلاعه على قصص الحب والعشاق المعروفة فى تراثنا الأدبى العربى. «فبدأت أكتب المواويل العاطفية، وكنت وقتها لم أطلع على أشعار العشاق مثل مجنون ليلى أو جميل بثينة، أو أختلط بأحد الشعراء والمثقفين وإلا كنت سرت على نهجهم؛ إذ كنت فى شبابى قريحتى متوقدة، وكانت عندى القدرة على القول، ولكنى أحمد الله على كل حال».

ولعل إشارة الشاعر السريعة عن مسألة تأليف المواويل وغيرها من الأشكال الشعرية التى وردت فى الديوان، يثير قضية هل هذه المواويل من تأليف الشاعر أحمد يونس عتيم، أم أن بعضها من تأليفه وبعضها الآخر سمعه بحكم نشأته الريفية، ولكنه نسب تأليفه إلى نفسه، خاصة فى ظل وجود عدد من المواويل الشعبية التى لا تزال رواياتها الشفاهية تتردد على مسامعنا حتى الآن؟ إن مسألة تداخل ما هو مؤلَّف مع ما هو متناقل شفاهيًا أمر مألوف عند الرواة الشعبيين، فالرواة الشعبيون عادة ما يؤكدون تأليفهم لما يروونه، وبخاصة إذا كان موالًا، برغم وجوده شفاهيًا، ربما بحكم اعتبار الأداء الجديد للنص تأليفًا له، أو ربما لأسباب نفسية تتعلق بالمبدع الشعبى نفسه. فكثيرًا ما نجد مغنيًا شعبيًا يختم مواله بجملة: «موالى أنا اللى مألفه بنعيم»، أو آخر يؤكد أن ما يرويه من تأليف «العقل المجوهر»، مؤكدًا أن ما يرويه لن يتمكن راوٍ آخر من روايته. ربما يكون شاعرنا نفسه وقع تحت تأثير هذه الخاصية النفسية بنسبة ما هو شعبى إلى نفسه- هذا فى حال وجود مثل هذه النصوص ذات الأصل الشعبى فى ثنايا الديوان- سواء كان مرجع ذلك إلى ما أحدثه من تغييرات فى بعض النصوص، أم ربما يكون قد اكتسب هذا الحق بحكم أنه هو من نقل النص الشفاهى إلى نص مكتوب. وسواء كانت هناك نصوص شعبية داخل الديوان، أو لم تكن فإن الفضل يظل للشاعر فى أنه حفظ لهذه النصوص بقاءها، وحماها من الضياع، بغض النظر عن أى تساؤلات من الممكن أن تُثار حول الديوان ومحتواه، وهى تساؤلات مشروعة بالطبع.

(٣)

وقد حاول الشاعر القيام بطباعة ديوانه، الذى أطلق عليه آنذاك «روضة النسيم فى مواويل العاشق والمهيم»، عن طريق أحد أصدقائه، غير أنه فشل فى ذلك، ولم يرد الديوان إلى شاعرنا، الذى كان يشتمل على ١٥٠ نصًا، تم تأليفها فيما بين عامى (١٩٣٠- ١٩٣٧): «فقد جمعت عدد ١٥٠ موال[١٠] فى كتاب، وأخذه أحد الأصحاب من قرية بجوار الفيوم ليطبعه، فرفضت المطبعة طبعه، فلم يرد على الكتاب، ولم أهتم به ظنًا منى أنى لم أنساه[١١]، ولكن مرور الأيام أنسانيه». غير أن مرور الأيام، وكبر السن، كانا سببًا وراء ضياع جزء من هذه القصائد الشعبية من ذاكرة الشاعر. ونظرًا إلى شعور الشاعر بأن ما ألفه فى طريقه للنسيان والضياع؛ فإنه اهتدى فى أخريات حياته إلى تدوين محفوظه، غير أن ذاكرته لم تسعفه لتذكر كل ما كتبه طيلة حياته، والتى ذكر أنها ١٥٠ نصًا؛ حيث إنها ضاعت، فلم يبق منها سوى ٤٣ نصًا، ثم زاد عليها حفيده الأستاذ محمد مصطفى نصين، فصارت ٤٥ نصًا.

إليك عزيزى القارئ جزءًا مختارًا من النصوص، تمهيدًا لنشر الديوان كاملًا بعد أن قمت بتحقيقه وتقديم دراسة عنه وعن صاحبه، وعن الشعر الشعبى بعامة.

نصوص مختارة من الديوان

١- واجِبْ على كُلْ مِنْ غَنَّى وءقالْ: يا ليلْ
يمْدَحْ نبى نوَّرِ الدنيا وهيَّا ليلْ
لِعِلوْ شأنِ النبى أَسْرى بهِ باللِّيلْ
وقال لُّه: دُوْسْ يا مُحَمَّدْ فُوْقِءْ بُسَاطِ الأُنْسْ
وفَرَضِ الصَّلاهْ خَمْسْ عَ الأُمَّه نَهَار ولِيْلْ

** ** **

٢- مِنْ صُغْرْ سِنِّى وانا لسَّه بَخَطِّى وامِيْلْ[١٢]
أهْوَى الجَّمالاتْ وأَدْرِى عِشْقُهُمْ وأَمِيلْ
جَاتْ[١٣] شَبْكِتِى فِى غَزَالْ حِلْوِ الدَّلَالْ وجَمِيْلْ
قَضِّيْتْ عُمْرِى مَعَاه فِى دَارْ مِتْخَلِّى
وبَامَا تِعِبْ فِى جَرَايِرْنَا ومَا تْخلِّى[١٤]
إتْقَلَبِ الدَّهْرْ بَدَلِ الحِلْو بِالخَلِّى[١٥]
وَفَرقْ لِخِلِّى وانَا لِسَّه إِلِيْهْ بَمِيْلْ

** ** **

٣- العِشْقْ زَرَّعْ فِى قَلْبِى يِشْبِهِ النَّابَاتْ[١٦]
وِمِنْ صُغْرْ سِنِّى أَلاوِى زَوَارِج النَّابَاتْ
وحَبِّيْتْ جَمِيْلْ زِيْنْ شَيِيْهْ الظَّبْى فِى الغَابَاتْ
أبْيَضْ مِسَرْوِلْ يِفوقْ البدرْ وهوَّ طَالِعْ
لُهْ جُوزْ عيونْ سُوْدْ وِخْدُوْدْ حُمْرْ بِمَطَالِعْ
ولُهْ لَوَاحِظْ تِتَوِّهْ كلْ مِنْ طَالِعْ
مِنْ أَجْلْ حُبُّهْ تَرَانِى كالنَّابَاتْ

** ** **

٤- يا عِيْنْ ابْكِى على اللى كنتِ تِشْكِيْلُه[١٧]

يـــا هَلْتَـــرَى مـــاتْ والا فيـــنْ تَشْـــكِيْلُه[١٨]
أنـــا جِبْتْ رمَّـــالْ ضَـــرَبْ للرملْ تَشْـــكِيْلُه
ضَـــرَبْ وقالْ لـــي: حَبِيْبَـــكْ غِيْبِتُـــه تِطُوْلْ
هَيْهَـــاتْ إِنْ كَانْ يِشْـــكِيْلَكْ وِتِشْـــكِيْلُه

** ** **

٥- مَنْ صُغْرْ سِنِّى ما فَارِقْنِى الغَرَامْ ولَا يُوْمْ
لا انْ كُنْتْ صَاحِى ولا انْ كُنْتْ فِى لَذِيْذْ النُّوْمْ
ولا انْ كنـــتْ فى بَـــرْ ولَّا[١٩] فِى غَوِيْـــطْ النُّوْمْ
والشَّعر اهُو شاب وانا من كل جيلْ اعْشَقْ
أنـا لقيتْ رَفَـقِ الـزَّمـانْ ده ما يتمِّ اليـوْمْ

** ** **

٦- مِنْ صُغْرْ سِـــنِّى وادِى ما بقَاشْ ولا نَابِى[٢٠]
أهْـــوَى الجَّمَـــالاتْ ولَا فَادْنِـــى ولَا نَابِـــى[٢١]
ضيَّعـــتْ مالَـــى وغَيْـــرْ القَلْـــبْ مـــا نَابِى[٢٢]
علـــى رَفَقْ نـــاسْ تَعَبُـــو[٢٣] القَلْـــبْ وَلَعُوْنِى
لافُـــو[٢٤] لغِيْـــرِى وبِالهُجْـــرَانْ وَلَعُوْنِـــى
أنـــا ما همِّنـــى غيْـــر كلام النـــاس عايْرُوْنِى
يقُوْلُـــوا حبيبـــك لخِصْمَـــك داق النَّابِـــى

** ** **

٧- جـــرَتْ مَجَارِى تِشَـــيِّبِ الناسْ ما شِـــبْنَا
ولَـــوْلَا فـــراق الحَبايِـــبْ كَانْ مـــا شِـــبْنَا
وذُقْـــتْ كُلّ المَـــرارْ مـــا مَـــرْ لا شِـــبْنَا
إلَّا مـــرَارِ الفُـــراقِ اللِّـــى كَـــوى كِبْـــدِى
أنا أســـألَكْ يا ربْ يا مُجـــرى الكَوَاكِبْدِى[٢٥]
تِلِـــم شَـــمْلِى على اللـــى غابْ كَـــوَى كِبْدِى
مَلْقَـــاهْ يُـــرُدّ الصِّبَـــا مـــنْ بعْـــد ما شِـــبْنَا



٨- يا قلبى فُضلك مِنِ اللى كلْ يُوْمْ فى حالْ
يِغْضَبْ ويِـرْضَـى ولـمْ تعرفْ لِطَبْعُه حَالْ
إنْ صُنْتْ وِدُّه يِخُوْنِ الـوِد فى اقْـرَبْ حالْ
وانْ قُـلْـتْ حَـبّـيْـتْ يِـهُـجُـرْنِـى وِيِـتْـكَـبّـرْ
وانْ عنُّه صَـدّيْـتْ يِبْكِى لِـى وِيِسْتَـعْـذَرْ
وِغْـلُـبـتْ وَيّـاه وِتَـاه الـفـكـرْ وِتْـحـيّـرْ
مـا اظُـنْ إلا عـزولْ بينى وبـيـنُـه حـالْ

** ** **

٩- لما انْتَ رَيِّسْ وِتِمْشِى تْعَانِدِ الارْيَـاحْ[٢٩]
تِـنَـامْ فِـى البَحْرْ ليه لما تقلّبك الاريـاح
ياما نَهِيْتَكْ عنِ التَّطْلِيعْ فِى الارْيَـاحْ[٣٠]
خَالِفْتْ شُـوْرِى وقُلتْ: أنَـا ما عَنْدِى شَىْ
لمَّا انْكَسَرْ مِقْدِمَكْ وبقيْتْ ما تِسْوَىٰ شَىْ
ودِىْ مِـنْ عِـدَانَـا يِبْلى كُـل نُـوْبَـه شَـىْ
حرَّصْ منِ الجَّىْ يِبْقَىٰ أكبر مِنِ اللّى رَاحْ

** ** **

١٠- النَّفْسْ مِنْ نارْ وِرَمَتْنِى مَعَفِّتْشِى[٣٣]
على رَفَـقْ نَاسْ عنِ الأَنْـدالْ ما عَفِّتشِى[٣٤]
لـمَّـا لِقِيْـتْـهَـا مَـالِـت للغِيْر مـا كفِّتشى
خَـلِـيـتْ سَـبِـيْـلُـه لكـن نفسى بترمينى
وشـــاوِرْتْ قلبى قـالْ: انـا مـا بَـعُـفْـشِـى[٣٥]

** ** **

١١- أَصْـلِ المَحَبّه جَـرَتْ مِنْكم ماهِىْ مِنّى
وهَـجَـرْتُـمُـوْنِـى بِـلا سـيّـا[٣٦] جَـــرَتْ مِنّى
ما ليشْ عَلِيْكُمْ عَتَبْ دِىْ وَقْعِتِى مِنّى
عتبى على مُهْجِتِى اللّى نَـحْـوِكُـمْ مَالِتْ



مَـثَـلْ سِـمِـعْـنَـاهْ مِـنْ نَـاسْ قَبْلِنَا قالتْ:
الـحَـمْـدُ لله جَـــتْ[٣٧] مِـنَّـكْ مـا جَـتْ مِنِّى

** ** **

١٢- كمْ هجْرِكُمْ صَدْ؟ كَمْ عِيْبَه حِملنَّاها؟
وأكـبـرْ عِـدَانَـا عَـلَـى الأَكْـتَـافْ حَمَلنَّاها
وفـى حَقكمْ رُبْـعْ عِيْبَه مـا حِملنَّاها[٣٨]
ورابِـطْ على عَهْدُكُمْ مَنْ مَصْغَرِى مَا مَلّيْت
وانـتُـمْ هَـجَـرْتُـم وظَـنِّـيْـتُـمْ بـأنِّـى مِلتْ
وحياة[٣٩] نبى زبـن[٤٠] أنا عَنْكُم لم اتْحوّلت
ويـامـا ذلات[٤١] عـلـشـانـكـم[٤٢] حِملنَّاها

** ** **

١٣- الصَّاحِبْ اللى طَعَمْتُه الشَّهْدْ مِنْ كَفِّى
خَـانِ الـرَّفَـقْ لِيْه وعنَّا بالقدم كـفَّـى؟[٤٣]
يا نفسْ ذُوْقِـى مَـرارِ الهَجْرْ وانْ كَفَّى[٤٤]
ياما نَهِيْتَكْ عـنِ الـمَـعْـيُـوْبْ والمَتْلُوْفْ
خَالِفْتِى قُوْلِى وِقُلْتِى: دا صاحِبْ مَعْرُوْفْ
أنَا وَزَنْـتْ عِيْبُه لِقِيْتُه زَادْ عنِ المَعْرُوْفْ
وياما تْـشُـوْفِـى إذَا ما كُنْتِى تِنْكَفِّى[٤٥]

** ** **

١٤- يا طُولْ بُكَايَا[٤٦]على اللى ما عِرِفْتْ ابْلِيْه
سافِر بَلانا وكـانْ جِسْمِى سَلِيْمْ ابْلِيْه[٤٧]
لَـوْ كَـانْ حِـدَانَـا مَـالْ ولَّا عَنْدِنَا إبليه[٤٨]
لَكُنْتْ ارُوْحْ لُـه واسِـيْـبْ نَـاسِـى وِلَمِّتْنَا
بِكْمِنْ لِـجْـرَاحْ نَـتَـرِتْ دُوْدْ وكَـادِتْـنَـا[٤٩]

أنـا أسْـألـك يـا ربْ عُـــوْدْ أيّـــامْ لَمّتْنَا
وِمِـنْ كَانْ سَبْبْ لافْتِراقْنَا يا زمانْ ابْلِيْه[٥٠]

** ** **

١٥- يا نـاسْ يا اللى قضّيْنا العُمْرْ وِيّاكُم
وِجُـدْنـا بالمالْ وقلنا: الــروحْ دِىْ فِـدَاكُـمْ
ومِـنْ يُـوْمْ عَاشِرْتُكُمْ ما مَـالِـتْ[٥١] لِسْوَاكُمْ
وهَجَرْتْ أَهْلى وخَدتّكْ مَطْرَحِ[٥٢] الوَالْدِيْنْ
وازّاى تِفُوْتْنِى وانـا حاملْ عليك الدينْ
يا تـرى يـومْ عِـرِفْتَـك كـانْ عَقْلى فِيْن؟
يا مـيـة[٥٣] خساره على مسبّتنا[٥٤] ويّاكُمْ

** ** **

١٦- ما شَـابْ[٥٥] إلا الذى يِقْدرْ على نَفْسُه
وإذا مَـالْ حَبِيْبُه يِكُوْنْ حاكِمْ على نَفْسُه
كـانْ لّـى حَبِيْبْ يِجِيْنِى الــدّارْ مِـنْ نفسُه
فَتَنُوا العَوَازِلْ لا بَقَى يِيْجِى ولَا ارُوْحْـلـه[٥٦]
وِشَيَّعْتْ جَوَابينْ قال: انَا مَحْكُوْكْ ما رُحْلُه[٥٧]
مثَلْ سِمِعْنَاهْ مِـنْ نـاسْ قَبْلِنَا اتْـرَاحْـلُـه
ما يِنْفَعْشِى احبُه إلا منْ يرضىٰ ضَرَرْ نَفْسُه

** ** **

١٧- إنْ هوَّد الليلْ يِنِزّ الجَّرْحْ وِيْبِلّى[٥٨]
علشان[٥٩] غزالْ زِيْنْ صِبِحْ مَحْجُوْزْ مَا يْبَانْ لّى
مَـضَـتْ لَـيَـالِـى شَـبِـيْـه الـسـكـر البلّى
راحِـتْ وجَـتْـنَـا لَـيَـالِـى ضِـدّهَـا سَـمَـوَاتْ
أبيّتْ ألالِــى[٦٠] أرَاعِــى النّجْمْ والسَّمَوَاتْ
والـجَـرْحْ لمّا بَـنَـاوِضْ يِـدّفّـقِ الـدّمَـوَاتْ
إيْمْته[٦١] تِعُوْدِ اللّيَالِى البِيْضْ وِيْبَانْ لّى؟



١٨- يا رِيْتْنِي قَبْلْ ما عْرِفْتَكْ سَألتِ النَّاسْ
وِعْرِفْتْ أصْلَكْ ولَّا[٦٢] انْتَ مِنَ انْهِى نَاسْ
تـوَّهْـتْ عَقْلِى وخَلِّيْتْنِى عـادِيْـت النَّاسْ
وَخَلَقْتِ لِى جَـرْحْ مِنْ جُـوَّه[٦٣] الحَشَا مَلْقَا
وطَبِيْبْ لاجْـرَاحْ دَوَّرْ على الـدَّوا مّلْقَا[٦٤]
لاشكيكْ يا حِلْوْ يوم الـعَـرْضْ والمَلْقَا[٦٥]
تِبْقَى تِقُولْ أيه على هَجْرَكْ لِرَبّ النَّاسْ؟

** ** **

١٩- عَزَلِ اللَّبَنْ من الدِّمَا[٦٦] ربى وعزلنِّى لك
تُهْجُرْ تقولْ أيْه وانا ضيَّعتْ صِباى مِنِّى لَكْ
لو كانْ ما لُقتش[٦٧] لغيرى وبس مِنِّى لَكْ
مـا كُـنْـتْ تُـهْـجُـرْ بِـلا ذَنْـبْ جَـرَىٰ مِنِّى
ولـمَّـا تشوفْنِى بَتْلفت فـى الطريق منى
لا هـو[٦٨] أنـا بعدى ولَّا إيـشْ جَـرَىٰ منى؟
دانا ان مُت عطشانْ ما اشْرَبْشْ مِنْ نِيْلكْ

** ** **

٢٠- سلاماتْ[٦٩] يا اللِّى تَرَكْتُوْنَا بلا سلاماتْ
منْ يُوْمْ ما غِبْتُمْ وانا بامْشِى[٧٠] على سلاماتْ
يا ربتْ نهار اشتباكِ القَلْبْ كانْ سلاماتْ
ولا كنتْ تِـرْحَـلْ بِـلاَ الأَحْـبَـابْ وَدَّعْـهُـمْ
ولا تْـقُـوْلْ لِّـى: حَـبَـايِـبْ لَـمَّـا اوَدَّعْـهُـمْ
مثل سمعناه مـنِ اللِّـى الـدَّهـر ودَّعْـهُـمْ
إذا ما حَضَرْتِ لسَّفَرْ حِسَّكْ[٧١] تقولْ: سلاماتْ

** ** **

٢١- نِحْمَلْ أساهُمْ ونِحْمَلْ مَا جَرىٰ مِنْهُمْ
فى زمنْ صَفَاهُم مافِيْشْ عِيْبَه جَـرَتْ مِنْهُ

يـــا ربْ جَـــازِى لِمَـــنْ كانْ الســـببْ مِنْهُمْ

ســـبُّونِى بِمحَبَّتُـــه واتْســـبَّبوا[٧٢] فِـــى البُعْدْ

هـــوَّ[٧٣] يِـــرُوْمْ الـوِصَـالْ بَـس الأسَـى مِنْهُمْ

** ** **

٢٢- حَكَمِتْ لى العَيْشْ غَمِّســـته بماء اللِّفْتْ

دنيـــا غَـــرُوْرَهْ بِتِعْطـــى كُلْ واحـــدْ لِفْتْ[٧٤]

الصَّاحِبْ اللى انْتَ يا قَلْبِى مِنْ بين الجُمُوْعْ وَلِّفْتْ[٧٥]

خانِ الـوِدَادْ القَدِيْمْ وطَـاوِعْ عَـزُوْلْ دَرْبُـهْ[٧٦]

لا ترُكْ سَـــبِيْلُه واكف الدُّوْسْ مِـــنْ دَرْبُه[٧٧]

كِتِيْرْ مَنْ النَّاسْ يِقُوْلْ لِّى[٧٨]: ســـامْحُه ودُوْرْبُه

أبَدًا مـــا ادُوْرْبه[٧٩] أنـــا غيره جِدِيْـــدْ وَلَّفتْ

** ** **

٢٣- وقُلت لخُدَّام المسجد، وهم يرفعون البُكَل[٨٠]

الـــتـــى كـــانـــوا يـــســـقـــون بـهـا

الناس فى الفطور والسحور بعد انتهاء رمضان.

رمضـــانْ مضى ا وفاتْ عاد[٨١] لِمُّـــوا بُكَالِيْكُمْ[٨٢]

تلاتيـــنْ[٨٣] مِســـا تِسْـــقُوا ميَّه مـــن بُكَالِيْكُمْ

باطْلُبْ مِـــنَ الله تِكُـــوْنْ قِبِلِـــتْ بُكَالِيْكُمْ[٨٤]

يـا فـرحْ قَلْبِى بِمَـا قَـدَّمْ صَـلَاهْ أو صُـوْمْ

وانْ حَـــسْ بِاللُّـــوْمْ بَكَـــى ا لِيْنَا وبَكَـــى ا لِيْكُمْ

** ** **

٢٤-عزيزى القارئ:

قامت الثورة فى عام ١٩٥٢، فلما كانت فى عيدها الثانى عشر أردت أن أهنئ السيد الرئيس جمال عبدالناصر فى هذا العيد، وكان موافقا شهر ربيع الأول، فقلت ـــــ ١٩٦٤

السيد الرئيس جمال عبدالناصر رئيس الجمهورية العربية المتحدة

مقدمه لسيادتكم/ أحمد يونس محمد من المشرك بحرى مركز ابشواى[٨٥] فيوم

تحيـة طيـبـة

وبـعـد

بينما كنت فى طريقى الى[٨٦] الحقل مبكرًا تذكرت الشهور والأيام، فوجدتنا نحن المصريين نتمتع بشهرين مباركين وفيهما إحتفالين[٨٧] سعيدين وعيدين خالدين. أولهما: شهر ربيع الأول، وفيه ولد المصطفى- صلى الله عليه وسلم- ألذى[٨٨] أرسله رحمة للناس، يخرجهم من الظلمات إلى النور. والثانى: شهر يوليه وفيه قامت ثورتنا المجيدة، هذه الثورة التى حققت للجمهورية العربية المتحدة كل أمانيها.

ثورة الاحـرار[٨٩] الذين يأبون الضيم والاستعمار. ثورة فى سنها الثانى عشر، وجاءت بالمعجزات، فما بالك عندما بلغت أشدها؟! ثورة لو ذكرت فضائلها لمل القلم، فاقتصرت حتى لا يمل القارئ. علما بأنى عاجز عن وصف ما جاءت به من سعادة ويمن وبركة، وما قامت به من جليل الأعمال نحو جمهوريتنا خاصه[٩٠]، والوطن العربى عامه[٩١]. كيف لا وقائدها بطل العروبة، ورائد القومية العربية، ألرئيس[٩٢] جمال عبدالناصر، الذى أوقد شعلة التحرير فى أنحاء الجزيرة العربية وأفريقيا، وساند كل حر على تحرير بلاده بما استطاع من عتاد ومال ورجال. إستعرضت[٩٣] كل هذا فى تفكيرى، وتذكرت حالتى، فجادت قريحتى بما سأقول معترفا بعجزى.

تحيه إلى الرئيس جمال عبدالناصر ١٩٦٤

حيّ[٩٤] الرئيس إذاماجئت ساحتهِ ... وبلغـه عنـى تحياتـى وعـن آل[٩٥]

وهنئـه بالعيـد إيمانـا بثورتـه ... وققـبّل أياديـه ثم اشـرح له حالى

إنـى فقيـر وفـى سـن مقدمـه[٩٦] ... ورب أسـره مـن زوج وأطفـال

فلاح كنت فضاقت أرض قريتنا ... لاملك عندى ولا الاصلاح اعطى لى[٩٧]

واحسـن[٩٨] الخـط عربـى وأقرأه ... وبخطـر الشـعر أحيانـا علـى بالـى

بدنى صحيح ولكن قوتى ضعفت ... وحبذا العيش من عرقى وأعمالى

ألحمـد[٩٩] لله الاف مصانعنـا ... هـلا لمثلـى بهـا مـن موضـع خالى؟

هـلا لمثلـى بهـا عمـل يناسـبنى ... لأصون نفسى إهانتها وإذلالـى؟

أو مـا تجـود بـه كفـاك مـن منح ... يا طيب الفرس من عم ومن خال

حتى اكون[١٠٠] على من علت ذوسعة ... ولا علـى الغيـر ألقـى حمـل أثقالى

إنـا نـراك كأطفـال يـرون أبـا ... يقضى حوائجهم من غير إهمال

لا سـيما مـا ينالـوا فى مواسـمهم ... وهـا هـو العيـد ينذرنـا باقبـال[١٠١]

أملى كبير بأن ألبس على بدنى من نسج ثورتنا ثوبا من الغالى
لكى أباهى أقرانى ومن ظلوا يعيرونى على فقرى وإقلالى
ولست فى شك من أنال منى لما لدى من البرهان والدال

** ** **

ققل لى بربك من طهر كنانتنا من الفساد والاستعمار فى الحال؟
ومن أطاح رؤس[١٠٢] المال أجمعها وأغنى الملايين زراعا وعمالى؟
أعتقت أعناقنا من نير رقتها من بعد ذل بعهد بائد بالى
أو هل نسيت قناة طالما طمعت فيها العداة وحرمونا من المال؟
أممتها فاعتدوا فكسرت شوكتهم ولو[١٠٣] يعضون من غيظ لإنمال
أو المدارس بالأرياف قاطبه[١٠٤] أو ما يداوى بها المرضى بلا مال
وما زرعت بصحراء قاحلة مضى عليها من الإهمال أجيال
من للصواريخ صممها وأطلقها وفى ثوانٍ تقطع عد أميال؟
والطائرات لها فى الجو سرعتها تسابق الصوت أضعافًا وأمثال
والمعجزات التى عن مثلها عجزت فى الشرق والغرب علماء وعمال
وما بنيت وما أبدعت فى سد شتى المآرب حواها سدنا العالى
آخيت بين شعوب الشرق كلهمو كما يثرب آخا[١٠٥] خير مفضال
فأنت قائد تحرير وتجمعة وسلم وعلم وتقديم وأعمال
حتى بدت مصر فى تيجان عزتها وبالجاه والبأس والقادات تختال
فهل كل من كان ذا من بعض همته يعيبه أمرى وما يُصلح به حالى
فاسدى الىّ[١٠٦] معاونه[١٠٧] تنل أجرًا عنى يجازيك ربى عشر أمثال

فأرسل إلىّ الرئيس خطاب شكر بتاريخ ١/ ٨/ ١٩٦٤ وموقع عليه (حسن صبرى الخولى)- مدير مكتب الرئيس للشئون العامه[١٠٨].

وبعد..

فهذه بعض المختارات لشاعر مصرى شعبى مجهول، تكشف عن ذلك التنوع والثراء الذى يعكسه ديوانه الذى ظل مجهولًا لفترة ليست بالقليلة. وربما تكون هذه المختارات دافعًا قويًا لإخراج الديوان كاملًا إلى النور عما قريب.

الهوامش

(١) مكتوبة فى الأصل «عاميه».

(٢) مكتوبة فى الأصل «عاميه».

(٣) مكتوبة فى الأصل: «فأنه».

(٤) مكتوبة فى الأصل: ألتى.

(٥) مكتوبة فى الأصل: ألتى.

(٦) الصواب: الذين.

(٧) الصواب: يتجنبوننى.

(٨) الصواب: أكتفِ.

(٩) مكتوبة فى الأصل: أن.

(١٠) الصواب: موالًا.

(١١) الصواب: أنسه.

(١٢) كتبها: «ميل»، والمقصود: منذ أن كنت أتعلم السير والخطى فكنت آنذاك أتهاوى وأتمايل يمينًا وشمالًا

(١٣) كتبها فى الأصل «جت»، بمعنى: جاءت.

(١٤) فى جرايرنا: بسببنا، ما تخلى: صوابها «ما اتخلى»، بمعنى: ما تخلى عنا.

(١٥) بالخلى: بالخل، أى تبدل بنا الحال، فأصبح الحلو مرًا وعلقما.

(١٦) النابات: النبات.

(١٧) تشكيله: تشتكى إليه.

(١٨) والا: هكذا فى الأصل «والا». تشكيله: ملامحه وجسده.

(١٩) كتبها فى الأصل: «والا».

(٢٠) نابى: أسنان أو أضراس.

(٢١) نابى: لم يصبنى من ورائه خير.

(٢٢) نابى: لم يصبنى سوى مرض القلب.

(٢٣) تعبو: الصواب «تعبوا».

(٢٤) لافو: الصواب «لافوا».

(٢٥) الكواكبدى: هذه الكواكب.

(٢٦) ملقاه: رؤيته.

(٢٧) فضك: دعك.

(٢٨) يستعذر: يبدى له أعذارًا.

(٢٩) ينطق كلمة الأرياح فى الشطر الثلاثة كما لو كانت «لرياح». والمعنى: لماذا تسير فى عكس اتجاه الريح؟

(٣٠) الارياح: الأماكن المختلفة.

(٣١) مقدمك: المقدام.

(٣٢) احترس من القادم.

(٣٣) مَعَفْتْشِى= ما عفتشى.

(٣٤) مَعَفْتْشِى: لم تبتعد عنهم، أو تترفع عن معرفتهم

(٣٥) ما بعفشى: لا أعفو.

(٣٦) سيا: سيئات.

(٣٧) جت: جاءت.

(٣٨) ما حملناها: لم نتحملها.

(٣٩) كتبها فى الأصل: حيات

(٤٠) المعنى: أقسم بحياة النبى.

(٤١) ذلات: سوءات.

(٤٢) كتبها فى الأصل: على شانكم.

(٤٣) المعنى: خان الصداقة والعشرة، وخف القدم عنا.

(٤٤) كتبها فى الأصل عبارة عن كلمة واحدة: «وانكفى»، والمعنى: ولو كفانا المرار لشدة ما يمرون من الحزن.

(٤٥) تنكفى: تقعين وتسقطين.

(٤٦) كتبها فى الأصل: بكاى.

(٤٧) بلانا: دوننا، ابليه، أبتلى.

(٤٨) ولّا: كتبها فى الأصل «والا»، إبليه: إبل.

(٤٩) بكمن: بسبب، نترت: نثرت، والمعنى: الجرح امتلأ بالديدان وآلمنا.

(٥٠) ابليه: ابتله (ارزقهم بابتلاء).

(٥١) مكتوبة فى الأصل: «ملت».

(٥٢) مكتوبة فى الأصل: «مترح»، والمعنى: بديلا.

(٥٣) مكتوبة فى الأصل: «ميت».

(٥٤) مسبتنا: ما لحقنا من سب وشتم.

(٥٥) مكتوبة فى الأصل: «شب».

(٥٦) يقصد «ولا اروح له»، والمعنى: لا أذهب إليه.

(٧٥) اتراحله: رحلوا عنا.

(٥٨) المعنى: إذا هدأ الليل ينزف الجرح دما يبلل ملابسى.

(٥٩) مكتوبة فى الأصل «على شان».

(٦٠) أبيّت ألالى: أسهر أخاطب.

(٦١) مكتوبة فى الأصل «أمته»، والمعنى: متى.

(٦٢) مكتوبة فى الأصل: «والا».

(٦٣) مكتوبة فى الأصل: «جوّه».

(٦٤) ملقا: ما لقى، أى ما وجد دواء لجرحه.

(٦٥) الملقا: يوم القيامة.

الدماء: الدماء.

(٦٧) ما لقتش: ملت إلى غيرى.

(٦٨) مكتوبة فى الأصل: «لهو».

(٦٩) مكتوبة فى الأصل: «ياللى».

(٧٠) مكتوبة فى الأصل: «بمشى».

(٧١) حسّك: إياك أن.

(٧٢) مكتوبة فى الأصل: «وتسببوا».

(٧٣) مكتوبة فى الأصل: «هوًا».

(٧٤) لفت: لفة، والمعنى: لا يستقر حالها مع أحد.

(٧٥) ولفت: أحببته واخترته، وتعودت عليه.

(٧٦) مكتوبة فى الأصل: «داربه»، وأظن الصواب: «دربه»، بمعنى «حيه»، أو المكان الذى يعيش فيه.

(٧٧) المعنى: أتركه لحاله، وأمتنع عن الاستمرار فى حبه.

(٧٨) مكتوبة فى الأصل: «يقولى».

(٧٩) مكتوبة فى الأصل: «دوربه».

(٨٠) البكل: جمع «بكلة»، آنية من الفخار تستخدم لتخزين الماء بها.

(٨١) عاد: معناها هيا.

(٨٢) بكاليكم: بكلكم، الأوانى الفخارية.

(٨٣) مكتوبة فى الأصل: «ثلاثين».

(٨٤) بكاليكم: بكاءكم وخشوعكم.

(٨٥) الصواب: أبشواى.

(٨٦) الصواب: إلى.

(٨٧) الصواب: احتفالان.

(٨٨) الصواب: الذى.

(٨٩) الصواب: الأحرار.

(٩٠) الصواب: خاصة.

(٩١) الصواب: عامة.

(٩٢) الصواب: الرئيس.

(٩٣) الصواب: استعرضت.

(٩٤) الصواب: حىّ.

(٩٥) الصواب: آلى، والمقصود: أهلى وأسرتى.

(٩٦) الصواب: مقدمة.

(٩٧) الصواب: ولا الإصلاح أعطى لى.

(٩٨) الصواب: وأُحسن.

(٩٩) الصواب: الحمد.

(١٠٠) الصواب: أكون، والمقصود: من أعول.

(١٠١) الصواب: بإقبال.

(١٠٢) الصواب: رؤوس.

(١٠٣) الصواب: ولّوا، والمقصود: فروا هاربين.

(١٠٤) الصواب: قاطبة.

(١٠٥) الصواب: آخى.

(١٠٦) الصواب: فأسدِ إلىّ.

(١٠٧) هذه الكلمة غير واضحة فى الكتابة، ويبدو أنها «معاونة»، ويقصد بها «معونة».

(١٠٨) الصواب: العامة.



تمثال إدوارد وليم لين لـ« ريتشارد جيمس لين»، عام ١٨٢٩م.



سيرتنا على ألسنتهم
عادات ومعتقدات المصريين
كما وثقها الاستشراق

نهلة عبد الله إمام

الشرق كما الغرب كيان ثقافى له حضوره الخاص أمام من ينظر إليه من الغرب، كيان طالما لفت نظر الغرب فأغراه بتقديم صورة له، وفى ضوء ذلك تتركز الدراسة الراهنة على أحد ملامح تلك الصورة ودوافع رسمها.

نحاول بداية أن نمهد الطريق بالتعرض لمفهوم الاستشراق وأسباب اختيار الفترة الزمنية (من القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين) لفحص أعمال المستشرقين فيها، بالرغم من أنه قد سبقتها أعمال قيمة وتلتها أخرى وما زالت، ثم اختيار نموذج للعادات وآخر للمعتقدات ليكونا محور البحث.

الاستشراق:

الاستشراق هو دراسة الغرب للشرق، أو هو «التفاهم مع الشرق بأسلوب قائم على المكانة الخاصة التى يشغلها هذا الشرق فى الخبرة الأوروبية الغربية، فليس الشرق وحسب

مجاورًا لأوروبا، بل إنه أيضًا موقع أعظم وأغنى وأقدم المستعمرات الأوروبية، وهو مصدر حضاراتها ولغاتها ومنافسها الثقافى، وهو يمثل صورة من أعمق صور الآخر وأكثرها تواترًا لدى الأوروبيين» (إدوارد سعيد، **الاستشراق- المفاهيم الغربية للشرق**).

يمثل الشرق بالنسبة لأوروبا فى القرن التاسع عشر ممرًا للتجارة وأرض المستعمرات التى تتكبد فيها إنجلترا وفرنسا الأموال والأرواح، والتى استشعروا بأنه لا سبيل لخفض تلك التكلفة إلى حدها الأدنى إلا من خلال فهم تلك المجتمعات والاقتراب بالدرس من ثقافاتها، فكان الغرض الأول هو تخفيض نفقات إدارة المستعمرات، تلك كانت الأهداف الحقيقية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥)، ثم بزغ نجم أمريكا التى كانت لها رؤية أخرى فى الشرق وآليات التعامل معه، بل وحتى فى شكل الاستعمار، ولقد كانت دراسات الاستشراق الإنجليزية والفرنسية قد جذبت الغرب إلى تذوق توابل الشرق وموسيقاه وحكاياته وخرافاته وعطوره، فانفتح المجال أمام منافس ثقافى شرس مع أوروبا، وبخاصة مع ازدياد أهمية المنطقة بظهور مصادر للطاقة بها يحتاجها الغرب وعليه أن يشحذ كل أدواته للحصول عليها، ووظف الاستشراق كأحد تلك الأدوات، وإذا لم تكن الدوافع الاستعمارية وراء هذا الاهتمام الإثنوجرافى المبكر بالشرق فلا يخفى على أحد ما تنطق به تلك الدراسات من تعصب عرقى واضح لا يخطئه باحث مدقق، فخلط الاستشراق- كمنهج - بداية بين الشرق والعرب والمسلمين واختزل الشرق فى العرب المسلمين فى أغلب الأحوال، مما مثل بدايةً خطأً منهجيًا فى تحديد مجال الاستشراق، ولكنه الواقع على أية حال.

وما زال منجز إدوارد سعيد الفذ فى مجال الاستشراق يلقى بظلاله على كل إطلالة على الشرق من الزاوية الثقافية؛ حيث «قدم نقدًا معمقًا يركز على ارتباط افتراضات ومفاهيم المستشرقين الغربيين عن الشرق عمومًا، والعالم الإسلامى خصوصًا، خلال الفترة من القرن الثامن عشر إلى القرن العشرين، بسطوة السلطة الإمبراطورية الاستعمارية والإمبريالية. لذلك، لم تكن هذه المعرفة محايدة أو تتسم بغرض النبل العلمى، ولكن هذه الدراسات تأثرت بشكل مباشر وغير مباشر بفكر وأجندة الدولة الاستعمارية الغربية، وبالتالى صنعت عالماً شرقيًا، واحدًا، وتقليديًا، وغير عقلانى» (**ما بعد الاستشراق**، ص٢٠). ويصل على عبداللطيف فى تحليله لافتراضات الاستشراق التى قدمها إدوارد سعيد إلى أن «الافتراضات والتحليلات القائلة بشرق متخلف وتقليدى، إنما هى وظائف لتبرير الهيمنة الإمبريالية بإعطاء الدول الأوروبية الغربية المستعمرة الحق والشرعية فى فرض الاستعمار وفرض الهيمنة»(**ما بعد الاستشراق**، ص٢٠).

فللشرق صورة قدمها الغرب وأطَّر لها وصدرها للعالم- بما فيه الشرق- صورة تم رسم ملامحها وتبلورت فى القرن التاسع عشر- قرن الهيمنة الغربية بامتياز- وتم إخضاع الشرق لتلك الصورة، والمدهش أن الشرق تناولها على أنها حق فى مطلقها، وجاءت كثير من ملامح تلك الصورة مقاربة للواقع وبعضها جاء عاطفيًا، ثم لا يخلو الأمر من عدة ملامح تنم عن عدائية أو على الأقل نظرة فوقية أو عنصرية.

ومن خلال تناول معتقد الاعتقاد فى الجن والعفاريت عند المصريين وعادات الزواج لديهم، نحاول البحث فى بعض ملامح تلك الصورة التى رسمها الاستشراق فى القرن التاسع عشر بعيدًا عن رومانسية الانتماء للشرق، أو البحث عن أبنية القوة فى تلك المجتمعات لنصل إلى كم هى نسبية القوة.

الإطار النظرى والمنهجى:

فرضت ضخامة المادة المتوفرة عن ثقافة المصريين الشعبية فى كتابات المستشرقين إطارًا نظريًا ومنهجيًا يحدد الفترة الزمنية التى نبحث فيها مع الإشارة إلى عنصرين فقط من عناصر الثقافة الشعبية فى مجالى، العادات والمعتقدات، ثم تضييق الدائرة باختيار نموذج يعبر عن كل عنصر منهما، وقصر الاختيار على مستشرقين ينتمون إلى إنجلترا وفرنسا؛ صاحبتى أكبر كم من الكتابات فى تلك الفترة، وأيضًا باعتبارهما تمثلان أكبر قوتين فى الاستعمار القديم، واللتين اقتسمتا العالم الذى جعلوه ميدانًا لدراساتهم، ويتفق مع هذا ما حدد به إدوارد سعيد إطار الاستشراق فيقول: «والحديث عن الاستشراق إذن يعنى أساسًا الحديث عن المشروع الثقافى البريطانى والفرنسى، وإن لم يكن مقصورًا عليه». فالزمان هو القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، والميدان هو مصر والمستشرق هو الإنجليزى إدوارد وليام لين ومعه ومن بعده أسرته، ومجال البحث هو اعتقاد المصريين فى الجن والعفاريت وعاداتهم المتبعة فى الزواج. وحتى فى هذا الإطار الزمنى والجغرافى (سواء للباحثين أو المبحوثين) وتضييق مجال البحث ليصبح عادة واحدة واعتقادًا واحدًا ظل حجم المادة المتوفرة عن عادات الشرق وطبائعه ضخمًا وعصيًا على الإلمام به، لذا كان من المحتم تضييق الإطار مرة أخرى من بين تلك الأعمال التى سبق إليها المؤرخون والرحالة والمستكشفون ثم رجال الدين وتبلورت فى أعمال المستشرقين. لذا نكتفى فى هذا المقام بعرض تجربة أحد المستشرقين. أما دور رجال الدين الأوروبيين الذين وفدوا إلى الشرق فتلك تجربة تحتاج إلى دراسة مفصلة ومنفصلة.

الانتماء النظرى للمستشرقين منذ القرن التاسع عشر:

طبق المستشرقون المنهج الأنثروبولوجى فى دراسة المجتمعات التى أطلقوا عليها مصطلح «بدائية» بحرفية وصرامة شديدين، من حيث الإقامة فى مجتمع البحث مدة لا تقل بحال من الأحوال عن عام كامل والمشاركة فى حياة المبحوثين، وكانت الدراسات فى تلك المرحلة وصفية لكل جوانب حياة الناس وممارساتهم ولا تقتصر على عنصر ثقافى بعينه، وهو ما ظهر لاحقًا فى الدراسات الإنجليزية لمجتمعات إفريقية مع ظهور المدرسة الوظيفية.

ويمكننا أن نلحظ أن عادات ومعتقدات المصريين ظهرت فى كتابات المستشرقين كأنها مشكلات تتطلب إيجاد حلول لها أكثر من كونها مجرد سرد أو بحث عن الأسباب، والباحثون لم يمنعهم موقفهم العلمى الذى من المفترض أن يكون محايدًا من أن يصدروا أحكامًا قيمية على ما عايشوه من عادات ومعتقدات أعجبوا ببعضها ولكنهم فى أغلب الأحيان نظروا إليها من أعلى، وكأن قدومهم من مجتمعات سبقت إلى الصناعة سمح لهم أن يضعوا الثقافات فى تراتبية، وبالطبع كانت ثقافتهم هى الأعلى.

ظهرت بعد ذلك بعقود المدرسة الوظيفية بقوة فى إنجلترا لتلغى التراتب الثقافى وتنتقد المدخل التطورى لفهم الممارسات الثقافية، وتعلن إدراكًا علميًا لمهمة كل عنصر فى تماسك البناء وخلق توازنه. وبالتالى كان علينا أن نقدم رؤية لبعض ما تناوله المستشرقون ونحن على وعى بالإطار التاريخى والسياسى لتلك البحوث، مما يسر عملنا بل وجعله رحلة ممتعة؛ فكانت تلك الدراسات تنتمى إلى مرحلة ما قبل الوظيفية وتؤمن بالتطور كتفسير أحادى لعناصر الثقافة.



مبررات اختيار القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين:

تستحق تجربة توثيق المستشرقين لعادات ومعتقدات المصريين فى القرن التاسع عشر إلقاء الضوء عليها.. لعدة أسباب:

أولًا: غزارة إنتاج تلك المرحلة من «البحوث» التى جاءت إما على شكل رسائل للأصدقاء أو للأهل فى الوطن، أو تقارير قدمت للجهة التى مولت تلك الزيارات، أو على هيئة كتب تم نشرها بلغة أصحابها، وبخاصة أن اكتشاف الآثار فى مصر فى تلك الفترة وتسليط الأضواء عليها جذب إليها أنظار الرحالة «لدرجة أن عدد الإنجليز الذين زاروا مصر فى العقدين الأول والثانى من القرن التاسع عشر فاق عددهم طوال النصف الأول من القرن الثامن عشر». ويرجع ذلك إلى عدة عوامل منها: صعوبة الترحال فى أوروبا فى تلك الفترة بسبب حروب نابليون، وازدياد الأمان فى مصر بعد تولى محمد على فأصبحت الطرق أكثر أمنًا، بالإضافة إلى ظهور تنظيم لعملية نقل البريد من مصر إلى أوروبا والعكس، كما ظهرت الشركات التى نظمت الرحلات إلى مصر، مثل: شركة «كوك» الشهيرة؛ ولا يخفى على أحد الدوافع السياسية التى دفعت الغرب إلى معرفة الشرق معرفة حقيقية.

وإذا كان العقدان الأولان من القرن التاسع عشر هما عقدى اهتمام الغرب بما لدى مصر من آثار؛ فإن العقد الثالث شهد بداية التحول فى اهتمام الغرب بالشرق؛ فبدأ الاهتمام بحياة الناس وطبائعهم التى كانت مختلفة عن الحياة الأوروبية ومثيرة للفضول- فى أحسن الأحوال- بعيدًا عن الافتراضات الاستعمارية، فيكتب من القاهرة عام ١٨٣٢ أوجستاس سينجون، وهو رحالة كرس جزءًا كبيرًا من حياته لمصر، «إننى لا أسافر كعالم آثار، فلا الأهرامات ولا المعابد ولا شىء يمكن أن يصرف انتباهى عن وضع البشر الأحياء حولى، رجالًا كانوا أو نساء «رشاد رشدى، **سحر مصر فى كتابات الرحالة الإنجليز فى القرن التاسع عشر**، ترجمة: جمال الجزيرى، المركز القومى للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩، ص ٣٩». وعلى عكس المتصور من أن الكم الكبير من المادة المتاحة يثقل كاهل البحث؛ فإن الكم الغزير من مادة الاستشراق يسرت التصنيف وجعلت تضييق الاختيار أمرًا ممكنًا.

ويسهل على المطلع لكتابات الرحالة والمستشرقين التفريق بينهما، إذ بدا لى فى نهاية الأمر وكأن الفرق ببساطة هو فرق التناول ما بين الهواية والاحتراف.

ثانيًا: أن تكثيف تلك الدراسات فى القرن التاسع عشر ثم فى النصف الأول من القرن العشرين لافت للنظر، وانتهى بتقسيم الوطن العربى بين الدولتين صاحبتى أكبر عدد من الدراسات الإثنوجرافية المشهود لها بالإتقان وبسخاء تمويلها مما يشى بوقوف دول أخرى وراءها. ويؤشر استقراء الدراسات التى تمت فى تلك الفترة بوضوح إلى ذلك النوع من التدريب الذى كان يتلقاه الدارس للشرق، بداية من إتقان للغة العربية، ومعرفة بالديانة الإسلامية وتعاليمها، وبالرسم (الذى كان هو معادل التصوير الفوتوغرافى فى زمننا)، علاوة على إتقان فنون التنكر كما أشار بعضهم، وطريقة كتابة التقارير، وتعلم اللغة؛ فلقد كانت أولى تلك المهارات، والتى كانت



تتم فى بلادهم قبل النزول إلى الميدان، وإن كان بعضهم استكمل إتقانه للغة العربية فى الشرق؛ مثل حالة بوركهارت، الذى قرر استكمال تعلمه للغة العربية وتمكنه منها فى حلب قبل نزوله إلى الميدان فى مصر، وبلغ مقدار هذا التمكن لدى إدوارد لين أن شرع فى إعداد معجم إنجليزى/ عربى تم استكماله بعد وفاته.

ويحار المرء فى كم المهارات التى كان يلزم بها المستشرق نفسه (أو تلزمه بها الجهة التى أرسلته) قبل نزوله إلى الميدان فى الشرق، وهل كان يتوقع تعاونًا أقل من شعب حُكم عليه بالتخلف إذا ما أفصح عن هويته؟

ثالثًا: كانت حركة توثيق التراث فى تلك الفترة من قبل الباحثين المصريين تشهد خفوتًا ملحوظًا مقارنة بفترات أخرى سبقتها، خاصة من المؤرخين، علاوة على النشاط المكثف الحالى- على اختلاف درجات جديته- وما شهدته البحوث الفولكلورية فى مصر فى النصف الثانى من القرن العشرين من نشاط مع المد القومى وما صحبه من نشأة بعض المؤسسات المتخصصة فى جمع وتوثيق التراث وإنشاء المتاحف الإثنوجرافية. فبعد مرور حوالى القرنين من الاهتمام الغربى المنظم بالشرق آن أوان الاعتراف بندية العلاقة واحترام تحولاتها، والاعتراف بما شابها من تغيرات دقيقة أسهمت فيها عدة عوامل؛ منها: تنامى الاهتمام العلمى لدى الشرقيين بجدوى دراسة مجتمعاتهم دراسة علمية دقيقة، وظهور طبقة من الدارسين العرب المتسلحين بأدوات العلم ومناهجه والقادرين على سبر أغوار ثقافاتهم وتقديمها إلى العالم مع إمكانية مناظرة الدراسات الغربية مناظرة تحترم تراثًا نظريًا قدمه الغرب بسبقه إلى دراسة الشرق وامتلاك أدوات البحث العلمى مبكرًا، فكان هذا الحوار اختيارًا عمليًا للوصول إلى شكل جديد من علاقة الشرق/ الغرب. والعامل الآخر هو ازدياد ثقل المجتمع الشرقى الاقتصادى بعد اكتشاف النفط به؛ فبعد أن كان يستمد أهميته من سيطرته على طرق الملاحة بين الشرق والغرب، وسوق لسلع يحتاجها الغرب، ظهر النفط ليزيد من أهميته وبالتالى ضرورة معرفته معرفة حقيقية؛ ومن ثم احتياج القوى الدولية إلى توفر معلومات حول مجتمعات تمتلك مصادر الطاقة.

رابعًا: يرجع إلى تلك الدراسات الفضل فى لفت الأنظار إلى الكثير من العادات والمعتقدات المصرية وإلى أهمية جمعها وتوثيقها، وقد أدت ألفة الدارسين المصريين لها إلى إهمالهم لها؛ حيث يرجع الفضل إلى تلك الدراسات فى جعل حياة المصريين موضوعًا لها فى إلقاء الضوء على مجالات للبحث ما كان الشرق أن يلتفت إلى أهمية تدوينها أو إلى تثمينها؛ فهى رحلة إلى الشرق بدأها البريطانيون والفرنسيون، وقدموا فيها إسهامًا لا يستهان به، وتبعهم بعد الحرب العالمية الثانية الظهور الأمريكى الجامح، والذى لم يستطع- فيما أرى- أن يتجاوز التراث الهائل الذى أنجزه المستعمر الأول للشرق. قدم الغرب القديم كمًا هائلًا من ما يمكن أن نطلق عليه اليوم وبمقاييس العلم «دراسات» عن الشرق القديم، واليوم بعد أن ظهر غرب أبعد وأحدث وتبدلت أحوال الشرق وامتلك أدواته وأمره نستعرض نذرًا مما قدموه مدركين العلاقة فى تحولاتها لعلنا نستضىء بها.

وجدير بالذكر أن القراءة الثانية لإنتاج الاستشراق ما زالت قادرة على أن تضىء الطريق أمام دراسة الكثير من العادات والمعتقدات التى لم يتعرض لها الباحثون الوطنيون.

خامسًا: نشأت فى أوروبا فى تلك الفترة الكثير من الجمعيات، أهمها وأبرزها نشاطًا «الجمعية الجغرافية»، التى تبنت الكثير من الرحلات إلى مصر وإفريقيا لتحقيق مزيد من الاكتشافات والدراسات والأبحاث، كذلك عدد من الجمعيات ذات الطابع الإنسانى مثل: جمعيات مكافحة تجارة الرقيق، والتى وفد أعضاؤها إلى مصر لمحاربة هذه التجارة، «كما ظهرت خلال هذه الفترة جمعيات لظاهرها أهداف إنسانية؛ فنادت بشعارات مهمة الرجل الأبيض وواجبه الحضارى تجاه غيره من الشعوب، أضف إلى ذلك أصحاب الدعوات الإنسانية، لا سيما السان سيمون برئاسة الأب «انفتان» الذى نادى باختلاط السلالات البشرية، وبخاصة الإفريقية النابضة بالعاطفة مع السلالة البيضاء المتسلحة بالعلم. وقدم السان سيمون الكثير من المشروعات لمحمد على ظاهرها التمدن بينما حقيقتها السيطرة والاستعمار» (إلهام ذهنى، **رؤية الرحالة الأوروبيين لمصر- بين النزعة الإنسانية والاستعمارية**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨، ص٣٠).

إدوارد وليم لين شيخ المستشرقين:

لم يحظ كتاب أنتجه الاستشراق بالاهتمام مثل ما حظى به كتاب إدوارد لين «**عادات المصريين المحدثين وطبائعهم فى القرن التاسع عشر**» من احتفاء وشهرة، بالرغم من أنه لم يكن الأضخم ولا الأعظم ولا أقربهم إليه؛ حيث كان المعجم الإنجليزى/ العربى هو إنجازه الأهم، كذلك ترجمته لكتاب العرب «**ألف ليلة وليلة**»، ومؤلفه المهم «**وصف مصر**»، الذى وفد إلى مصر أصلا لإنجازه، ومن الجدير بالذكر أن هذه المنجزات لم يطلع عليها كثير من الدارسين الشرقيين، فجاء كتابه «**عادات المصريين المحدثين**»، محققًا لشروط الدراسة الإثنوجرافية شكلًا ومنهجًا ومضمونًا، وبالتالى أصبحت هى الأكثر رواجًا. ومن المدهش أن هذا الإنجاز الإثنوجرافى لـ «لين» أصبح حجة لمن يريد أن يدرس أى مجتمع فى الشرق، حتى ولو كانت ظروفه مغايره، «فقد كان لين حجة فى بابه ولا مناص من أن يرجع إليه كل من يكتب عن الشرق أو يفكر فيه، لا من يكتب عن مصر فقط أو يفكر فيها، فكان «نيرفال» يستعير فقرات كاملة وحرفية من المصريين المحدثين حتى يستعين بحجية «لين» فى وصف مشاهد القرى فى سوريا لا فى مصر، وقد نشأت حجية «لين» والفرص المتاحة للاستشهاد به، بفطنة وتمييز أو دون تمييز؛ لأن الاستشراق قد هيأ للنص الذى كتبه ما اكتسبه من شيوع وتداول» (**الاستشراق**، ص٧٣). والواقع أن دقة المنهجية وجاذبية

إدوارد وليـم لـين



الحقل الإثنوجرافى فى الدراسة عاملان أيضًا لا يمكن إغفالهما عند دراسة حالة لين وحجيته على ما تلاه من دراسات إثنوجرافية للشرق.

لقد قام المستشرق الإنجليزى بثلاث زيارات إلى مصر ليقدم إنتاجه الضخم والمهم عنها، والذى أصبح حجة على البحوث التى تجرى على الوطن العربى بعامة؛ حيث اهتم لين فيها بمصر وارتبط بها وبمشروعه الدراسى اهتمام المحب؛ وأعطى من وقته وجهده، وأصر على استكمال المشروع حتى لو احتاج الأمر إلى تكرار الزيارات إلى الميدان- على مشقتها-؛ حيث كانت الرحلة البحرية تنتهى بالنزول إلى الإسكندرية ومنها إلى القاهرة؛ حيث استقر بها وبدأ عمله فيها بمعاونة الأصدقاء من الإنجليز المقيمين وأعضاء السفارة الإنجليزية، ثم وبمساعدة المصريين الذين توطدت صلته بهم.

يصادق «لين»المصريين فيتكلم لغتهم ويرتدى زيهم، ويتأدب بآدابهم، ويأكل من طعامهم، فيفتحون له بيوتهم وقلوبهم. يقدم لهم نفسه باسم «منصور»، ولأنه كان فى نظرهم تركيًا نادوه «منصور أفندى»، وبعد أن توطدت صلته بهم وشاركهم حياتهم وصلاتهم- وهو مسيحى ابن قس- انتهى به الأمر فى مصر إلى أن عرف بـ«الشيخ منصور».

وتنتقل عدوى الاهتمام بمصر وثقافتها من إدوارد لين إلى أسرته، فيرسم له أخوه ريتشارد صورته الوحيدة المتوفرة وهو يلبس الزى الشرقى، ويصطحب معه أخته صوفيا لتستكمل جانبًا لم يستطع أن يصل إليه عن حياة النساء، فتقع أسيرة جاذبية الثقافة المصرية- مع كثير من حُسن الظن- أو تكلف بسد بعض الثغراث فى عمل إدوارد لين السبّاق، فتطفق جامعة كل ما تلاحظه من عادات ومعتقدات ومواكب وحكايات، وتدون بحيلة حاكها لها أخوها بعد أن صارحته بعدم معرفتها بكيفية كتابة التقارير؛ وهى أن تكتب مشاهداتها فى صورة خطابات إلى صديقة افتراضية، وبعد صوفيا وإدوارد يأتى حفيد صوفيا «ستانلى بول» ليكمل مشوار خاله «الرائد» كما يلقبه فى مقدمة مؤلفه عنه «**حياة إدوارد وليم لين**».

الاعتقاد فى الجن والعفاريت كما وثّقه الاستشراق:

كان الاعتقاد فى الجن والعفاريت وقدرتهم على التأثير فى حياة الأفراد وعلاقاتهم أمرًا من الطبيعى أن يلفت نظر المستشرقين الذين خالطوا المصريين وتقربوا إليهم بهدف فهم عاداتهم ومعتقداتهم، وبخاصة أن مجتمعاتهم الأصلية كان قد انحسر فيها هذا النوع من التفكير الغيبى إلى حد كبير بعد الثورة الصناعية التى بدأت بإنجلترا منذ القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، وانتقلت بعد ذلك إلى دول غرب أوروبا ومن ثم باقى أنحاء العالم؛ فكان لتحول نمط الإنتاج من الزراعة إلى الصناعة وبدء التعامل مع الآلة أثرًا كبيرًا فى تغير نمط العلاقات الاجتماعية والأفكار الاعتقادية فى تلك المجتمعات. كما أدى فى الوقت نفسه إلى البحث عن موارد أخرى للمواد الخام، وكانت مصر أحد تلك المصادر المهمة، وبذلك حينما آن أوان دراسة المجتمعات التى تقع فى الشرق من مجتمعات أوروبا الغربية، كان نمط التفكير الخرافى واستقراره فى الشرق يستحق الدراسة والتوثيق من قبل المستشرقين لغرابته.

وتفاوت عرض المستشرقين للاعتقاد فى الجن والعفاريت بقدر اقتراب كل منهم من الناس



وتغلغلهم فى حياتهم والسؤال عن تفاصيل الاعتقاد وإحالاته الدينية وطرق الوقاية من أذيتهم وكيفية التعامل معهم على أنهم كائنات موجودة يتفاعل معها الأفراد فى حياتهم اليومية.

فيأخذ إدوارد لين منذ اللحظة الأولى من الاعتقاد فى الجن والعفاريت موقفًا سلبيًا ولا يجد أى داعٍ لأن يخفى هذا الموقف القيمى أو حتى تبريره، وساعده على ذلك أنه كان يكتب «تقاريره» أو مؤلفه لقارئ أجنبى ولم يلتفت إلى القارئ العربى؛ حيث لم يكن يتصور أن تترجم أعماله فى يوم من الأيام وتصل إلى مجتمع بحثه وتكون محلًا للدراسة والتحليل.

يبدو هذا الحكم القيمى، بداية، جليًا حين يفرد «لين» لهذا الموضوع فى مؤلفه «**عادات المصريين المحدثين- عاداتهم وشمائلهم فى القرن التاسع عشر**»، فصلين هما الفصل العاشر والحادى عشر تحت عنوان واحد، هو «الخرافات»، ثم يكمل دائرة الاهتمام بالتفكير الغيبى لدى المصريين فى الفصل الثانى عشر المعنون «السحر/ التنجيم/ الكيمياء»، على أنه يُضمن فصلى الخرافات الكثير من المادة حول الاعتقاد فى الأولياء والدراويش والطرق الصوفية جنبًا إلى جنب مع العفاريت والجن ويساوى بين الاعتقادين.

ويستهل «لين» حديثه عن الاعتقاد فى الجن لدى المصريين بقوله: «المصريون هم أكثر الشعوب العربية إيمانًا بالخرافات، فهى تشكل جزءًا مهمًا فى ديانتهم، وقد نزلت فى آيات

القرآن الكريم، وأهم هذه الخرافات إيمانهم بالجن» (**عادات المصريين**، ص٢٢٧). يتسم حكم لين بالعمومية؛ حيث إنه لا يكلف نفسه حتى عبء إقامة الدليل عليه، وعلى الرغم من تشارك مجتمعات أخرى مع مصر نفس الدين الذى يعتبره سبب الاعتقاد فى الخرافات؛ فإن مصر هى أكثر تلك الشعوب إيمانًا بالخرافات لديه، ويبذل لين جهدًا كبيرًا فى توصيف الاعتقاد فى الجن وجمع الحكايات والوقائع الميدانية التى يشى تنوع الإخباريين فيها بذيوع هذا الاعتقاد وتخطى انتشاره منذ القرن التاسع عشر حدود التعليم والطبقة الاجتماعية، وإن كان المستشرق الكبير يقع كعادته فى خطأ التعميم الذى لازمه فى كل مؤلفاته عن مصر، فكل اعتقاد صادفه أو عادة خبرها تنسحب على المصريين جميعًا، فيشرح المعتقد بداية بقوله: «يؤمن المصريون أن جنسًا من الكائنات مغايرًا لجنسنا الأنسى شكلًا وأكثر قوة قد سكن الأرض قبل آدم، وأن أربعين ملكًا قبل آدم ـ ويحددهم البعض باثنين وسبعين ـ كل منهم يحمل اسم سليمان تعاقبوا على حكم هذه الكائنات. وآخر هؤلاء الملوك كان يعرف بالجان ابن الجان؛ ومنه- باعتقاد البعض- يستقى الجن اسمهم، ويؤكد البعض الآخر أن هؤلاء الجن يشكلون طبقة متميزة من الكائنات أخضعها الجنس قبل الآدمى» (**عادات المصريين**، ص ٢٢٩).

ويورد «لين» الكثير من القصص التى جمعها من الميدان، والتى تؤكد انتشار المعتقد وتشكله بأشكال متعددة، ومن هذه الروايات: «كان الشيخ خليل المدابغى، أحد أشهر علماء مصر وصاحب مؤلفات علمية عدة، والذى توفى فى سن متقدمة خلال زيارتى السابقة لهذه البلاد يردد دائمًا النادرة التالية، ومفادها بأنه كان عند شيخنا الجليل قطة سوداء اعتادت النوم عند طرف ناموسيته، وذات مرة سمع عند منتصف الليل نقرًا على باب منزله، فتوجهت القطة وفتحت مزلاج النافذة المغلق وصرخت: «من هنا؟» فأجابها صوت: «أنا الجنى فلان (وذكر اسمًا غريبًا)، افتحوا الباب، فردت القطة: «إن القفل يحمل اسم الله عليه». فقال لها الجنى: «إذن اطرحى لى من تحت الباب قطعتين من الخبز». فأتاه صوت القطة: «ولكن سلة الخبز تحمل اسم الله عليها أيضًا». فرد الغريب: «حسنًا اعطنى جرعة ماء على الأقل». أجابته القطة ثانية: «إن الماء محصنة بالطريقة عينها». وهنا سألها الغريب ما عساه أن يفعل وهو على شفا الهلاك عطشًا وجوعًا؟ فطلبت منه القطة التوجه إلى باب المنزل المجاور، ففعل الغريب وتوجه إلى المكان وفتح الباب ولكنه ما لبث أن رجع. وعمد الشيخ فى صباح اليوم التالى إلى تغيير عادة درج عليها: إذ أعطى قطته نصف فطيرته الصباحية بدلًا من قطعة صغيرة منها، ثم توجه إليها قائلًا: «تعرفين يا قطتى أننى رجل فقير الحال، فاحضرى لى قطعة ذهب صغيرة»، وما كاد الشيخ يتلفظ بهذه الكلمات حتى توارت القطة عن أنظاره إلى الأبد» (**عادات المصريين**، ص٢٢٩)، ولا يستطيع «لين» إلا أن يعلق على هذا الاعتقاد الذى لمس تكراره لدى المصريين فيقول: «ومهما بلغت هذه النوادر والحكايات من سخافة يستحيل علينا دونها تكوين فكرة واضحة عن أفكار الشعب المصرى الذى أسعى جاهدًا إلى وصفه» (**عادات المصريين**، ص٢٣٠). ولا يجد «لين» نفسه مضطرًا إلى تفنيد عناصر الاعتقاد أو شرح معنى التحصين من الجن باسم الله أو الجن الحارس للمكان والذى ليس من مهامه قضاء حاجات أصحاب المكان، أو ينتبه إلى أن المعتقد شيخ من أشهر علماء مصر، وما يعنيه ذلك من أن نوع التعليم السائد- وكان دينيًا- يدعم هذا الاعتقاد. كل هذا غفله فى مقابل أن ينعت المعتقد بالسخافة وأن قيمة التعرف عليه هى أن يفهم الشعب المصرى.

لقد بحث إدوارد لين عن أماكن سكنى الجن والعفاريت، ووجدهم فى أماكن معينة، فيقول: «لابد فى معرض حديثى عن الخرافات التى يؤمن بها المصريون من التوقف عند معتقد بال قديم يقضى بوجود جنى حارس خاص لكل حى من أحياء القاهرة يتجسد فى شكل أفعى. كذلك يعتقد أبناء هذا الشعب بأن العفاريت يسكنون الأضرحة القديمة فى مصر وأعماق المعابد المظلمة. ولم أفلح فى إقناع أحد من خدمى بدخول الهرم الكبير- هرم خوفو- معى، ومثل هذه الخرافات معششة فى أفكارهم. ويعزو كثير من العرب بناء الأهرامات وكل الآثار المذهلة المتبقية من سالف العهود والأزمان فى بلادهم إلى «الجان ابن الجان» وخدمه من الجن، إذ يستحيل أن تكون أيادٍ بشرية قد شيدت هذه الأهرامات» (**عادات المصريين**، ص٢٣١).

والجن يخيف البعض ويتخذون من الوسائل الكثير لكف أذاهم، لكنه يلاحظ أيضًا أن هناك أفرادًا لا يخافون الجن ولا يهابونهم، وهى ملاحظة سديدة على العموم؛ فتفاعل المعتقدين مع الجن فى بعض الأحيان يظهر القبول بالأمر ووضعه وضع الواقع الذى يتم التعامل معه على أنه من وقائع الحياة اليومية، وعن هؤلاء يحكى «لين» بعض الروايات التى عايشها ومنها: «ولكننا نجد فى المقابل أشخاصًا لا يخافون قط من هؤلاء الجن ومنهم طباخى الظريف المدمن نوعًا ما على الحشيش، فلقد سمعته ذات ليلة بعد بدء عمله فى منزلى يتمتم ويتحدث بلهجة تعجبية على السلالم كما لو أن حدثًا ما أثار دهشته»، ثم يردف بكل تهذيب واحترام: «ولكن لماذا أنت جالس فى مجرى الهواء؟ تعال واجلس معى فى المطبخ تسلينى بحديثك قليلًا». ولما لم يلق خادمى جوابًا على طلبه أعاده مرارًا وتكرارًا حتى صرخت به وسألته إلى من يتحدث؟ فأجابنى بكل بساطة: إلى عفريت جندى تركى يجلس على السلالم يدخن غليونه ويرفض التزحزح من مكانه. فلقد صعد من البئر تحت المنزل؛ أرجوك أن تتقدم خطوة حتى تراه». فصعدت السلالم ولكننى قلت لخادمى إننى لا أميز شيئًا، فاكتفى بملاحظة أننى لا أملك «الكشف». وعرف خادمى لاحقًا أن المنزل مسكون منذ زمن طويل ولكنه أكد أنه لم يكن يعلم مسبقًا أن سبب ذلك مقتل جندى تركى فى المنزل. وزعم خادمى أنه كان يرى لاحقًا هذا العفريت كثيرًا.

وهذا هو قدر الباحث المحترف الذى يجد نفسه فى قلب حدث فهو مشارك رغمًا عنه وراصد للحدث، فيسكن «لين» وزوجته وأخته وولداها فى منزل مسكون بالعفريت.. وتحكى أخته حكاية سكن العفريت للمنزل كالتالى: «إن الرجل الذى كان يمتلك هذا المنزل فى الماضى والذى وافاه الأجل منذ فترة، كان أثناء إقامته هنا قد قتل بائعًا متجولًا دخل فناء الدار ببضاعته كما قتل أيضًا جارتين له، إحداهما وكانت زنجية فقضى عليها فى الحمام، ليس من المستغرب أن يكون لمثل هذه القصة التى تبدو واقعية أثر فعال فى أناس تعودوا الإيمان بالخرافات والخزعبلات» (صوفيا لين بول، **حريم محمد على باشا، رسائل من القاهرة «١٨٤٢-١٨٤٦»**، كتاب سطور، ترجمة ودراسة: عزة كرارة، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٦٧). ونستطيع أن نلمح تنبه صوفيا إلى آليات التعامل مع الوضع الشائك الذى نجم عن سكن العفريت فى المنزل وأولى تلك الآليات «فاتنى أن أذكر لك أن الرجل الحقير عديم الضمير الذى كان فى الماضى يمتلك هذا البيت كان- ربما تكفيرًا عن جرائمه- قد أوقفه على مسجد، والآلية الثانية كانت تقديم بعض الفطائر «الرحمة» على روح المرحوم صاحب البيت، فتقول صاحبة البيت: «أقوم بخبز بعض القرص فى فرن المطبخ لأحملها باكرًا إلى القرافة وأوزعها على الفقراء



والمساكين عند قبر المرحوم صاحب البيت الأصلى. وتعلق صوفيا على هذا التدبير الذى تجريه صاحبة المنزل بقولها «مسكينة»» (نهلة إمام، **حكايات عن الحريم العالى**، مجلة الفنون الشعبية، العددان ٩٤/٩٥)، وتحكى صوفيا باستفاضة عن العفريت وكيف كانت هى وأخوها وولداها يسخرون من هذا الاعتقاد فيما بينهم، وأن الحدث يصل إلى ذروته حين يعلن بواب لديهم أنه قضى- كما يتصور- على العفريت بأن أفرغ فيه بندقيته، «وها هى رفاته»، وحين عرض إدوارد لين تلك البقايا على الأسرة وجدوها تشبه إلى حد ما نعل حذاء ثقبته النار من عدة أماكن ولا يتبقى منه سوى كتلة محترقة، وتقول: «أكد الرجل (يدعمه فى زعمه الرأى العام) أن هذا الأثر هو الذى يتبقى دائمًا حينما يهلك شيطان» (**حريم محمد على**، ص١٢٥). لكنها فى الوقت نفسه تؤكد أن أخاها لم يكن يعلم قصة هذا المنزل عندما استأجره، ولو علم بذلك لأدرك أنه من المستحيل التغلب على هذه المعتقدات خصوصًا لدى الطبقة السفلى. وانتهت القصة بأنهم اضطروا إلى ترك البيت الجميل لأنه استحال أن تظل فيه خادمة.

ويلاحظ كل المستشرقين ومنهم إدوارد لين، اعتقاد المصريين بأن الجن يُسجن فى شهر رمضان، فيذكر هذا الاعتقاد بقوله: «والجن- كما الاعتقاد السائد- نزلاء السجون خلال شهر رمضان، لذا تقوم النساء عشية عيد الفطر الذى يلى شهر الصيام برش الملح على أرض حجرات منازلهن فيمنعن- برأيهن- هذه الكائنات المخيفة من دخول المنازل ويرددن وهن ينثرن الملح البسملة أى: بسم الله الرحمن الرحيم» (**عادات المصريين المحدثين**، ص ٢٣١).

ويبلور «لين» حكمه على اعتقاد المصريين فى الجن بتقييم واضح للاعتقاد والمعتقدين، بل والثقافة المصرية فى عموميتها بقوله: «لا تدهشنا مثل هذه التخيلات والأوهام الراسخة فى معتقدات شعب غير متنور أو متفتح كالشعب محور حديثنا فى هذا الكتاب» (**عادات المصريين المحدثين**، ص٢٣٢).

عادات الزواج كما وثّقها الاستشراق:

كان الزواج وممارساته والطعام من أكثر موضوعات العادات جاذبية للرحالة والمستشرقين الذين لفت نظرهم وبقوة وضع المرأة فى تلك المجتمعات والتعامل معها وطقوس انتقالها من منزل والديها إلى بيت الزوجية وما يتم دفعه من مبالغ نقدية لها وما يتم تجهيزها به، وبهر كثير منهم بما يتم من احتفال بالزواج فى المجتمع.

بداية يعرض «لين» لعادات الزواج التى جمعها من الإخباريين من مصر، ومن خلال معايشته للمجتمع ومشاركته فى بعض تلك الاحتفالات ومشاهداته عن علاقة المرأة والرجل بعد الزواج فى فصل بعنوان «الحياة المنزلية»، وهو الفصل السادس من مؤلفه الذى خصصه لعادات المصريين ومعتقداتهم. ويجدر بنا أن نشير إلى أن إدوارد لين التفت قبل غيره من المستشرقين إلى ظاهرة مهمة، وهى الوضع الخاص للرجل المتزوج أو الأعزب فى المجتمع المصرى، وأن عدم الزواج بعد بلوغ سن معينة هو عمل خاطئ فى نظر المصريين ويعتبرونه أمرًا ضارًا بالسمعة، ويقول: «ولأننى ارتكبت شخصيًا هذا الذنب- أى عدم الزواج- فلقد عانيت ما عانيته من عدم الراحة والإزعاج طوال فترة إقامتى فى هذا البلد وسمعت ما سمعته من عبارات اللوم». ولا يقف الأمر عند هذا؛ بل يجبره المصريون على ترك المنزل الذى

استأجره لأنه أعزب، ليتأكد أن قيم المجتمع المصرى تسرى على الجميع حتى الأتراك (وكانوا يعتقدون أنه تركى)، فيحكى خبرته ويقول: «أتانى وكيل المنزل بعد يومين يعلمنى أن سكان الحى ومعظمهم من الأشراف يعارضون عيشى فى وسطهم؛ لأننى رجل غير متزوج، وأردف أنهم يرحبون بوجودى إن قمت بابتياع جارية تغنينى عن أى مسلك مخز سببه حاجتى الماسة إلى زوجة»، وهنا تتضح حنكة وموهبة لين كجامع ميدانى، والتى كانت تمكنه دائمًا من الخروج من كل مأزق وضعه فيه الميدان، فيرفض ابتياع جارية مبررًا ذلك بقوله: «فكان جوابى أننى مقيم لفترة مؤقتة فى مصر، ولذا لم أشأ أن أتخذ لنفسى زوجة أو جارية أضطر لهجرها بعد حين»، وقبل المصريون لين ليقيم بينهم دون زواج بشرط ألا يستقبل أشخاصًا يعتمرون قبعات. أما عن سن الزواج وضرورته بالنسبة للفتيات فيذكر ملاحظته أن قليلًا من الفتيات تبقين دون زواج بعد سن السادسة عشرة، فمن خلال شرح لين للزواج وعاداته فى المجتمع المصرى، يقرر أن السائد هو الزواج المبكر، ونمط الزواج الداخلى هو الأكثر شيوعًا (ويذكر تحديدًا الزواج من ابن العم)، ووسيط الزواج موجود سواء من القريبات أو الخاطبة التى تدخل إلى الحريم أحيانًا بصفتها الدلالة، وقد تصطحب قريبات للعريس لمعاينة العروس وإعطاء تقريرهن له، ويفرق بين زواج الفتاة وزواج الأرملة أو المطلقة، وأنه «يتم زواج الأرملة أو المطلقة فى أوساط المسلمين المصريين وغيرهم من العرب بطريقة بسيطة خالية من التعقيدات؛ ويقدر مهرها عادة بربع أو ثلث أو نصف مهر البتول» (**عادات المصريين المحدثين**، ص١٧٥). كما أن العرف يقضى بأنه لا يمكن تزويج الابنة الصغرى قبل الابنة الكبرى، وينتبه مبكرًا إلى الفروق الريفية الحضرية فى عادات الزواج، كما يوضح بجلاء الفروق الطبقية فيه وأن الطبقات الدنيا تتحرر من التقاليد بأكثر ما هو متعارف عليه، ففيها يستطيع العريس أن يرى وجه عروسه.

أما عن المهر والاتفاق عليه؛ فهو أمر ما كان لباحث مخضرم مثل «لين» أن يغفله عند شرح إجراءات الزواج فى مصر، فيشير إلى أن الاتفاق هنا يتم «كما فى الصفقات المالية»، فيحدث فيه «مماحكة بسيطة»؛ فإن طلب وكيل العروس ألف ريال فقد يعرض فريق العريس ست مائة ريال، عندها يبادر فريق العروس إلى تخفيض طلبه، بينما يأخذ الفريق الثانى برفع العرض ويتوافق الفريقان بعد قيل وقال وطول مجادلة إلى تحديد المهر بثمانى مائة ريال»، وهنا تتم قراءة الفاتحة «لتثبيت أمر المهر» الذى يُدفع قبل كتب الكتاب، ويذكر «لين» الاحتفالات والمراحل التى يتم بها الزواج فى مصر بالمصطلحات المحلية التى يستخدمها المصريون فهى «قراءة الفاتحة وكتب الكتاب وليلة الدخلة والصباحية»، وعلى خلاف ما ذكره الأنثروبولوجيون من أن المهر هو «ثمن العروس»؛ فإنه يحدد بشكل واضح أن ما رصده هو أن المهر الذى يدفعه العريس بجانب مبلغ إضافى من جانب أهل العروس كان ينفق فى شراء الأثاث والفستان وزينة العروس، وأنه فى حالة الطلاق تصبح كل هذه الأشياء من حقها، وهو أمر متقدم نسبيًا بالنسبة لما ذكره الدارسون الأجانب فى المجتمعات التقليدية، والذين قرروا أن ما يتم من إجراءات للزواج فى تلك المجتمعات هو بمثابة نقل لملكية المرأة من الأب إلى الزوج، ويقول صراحة: «فى الواقع لا يمكننا البتة القول إن العروس ابتيعت». ويتحدث باستفاضة عن الهدايا التى تقدم للعروسين والهدية التى يقدمها العريس لعروسه ليلة الدخلة، فيقول: «من واجب العريس أن يقدم لعروسه هدية مالية تُعرف بثمن كشف الوجه قبل أن يرفع الغطاء عن وجهها» (**عادات المصريين المحدثين**، ص١٧٣).



ويسهب «لين» فى وصف زفتىّ الحمام والزفاف ويفرق بين الزفة فى الريف والحضر، وعن مكان إقامة الزوجين. يذكر المستشرق الأكبر أن الزوج يفضل أن تقيم والدته معه وزوجته حتى تحمى شرف زوجته وبالتالى شرفه، وأن هذا هو السبب وراء إطلاق لقب «الحماة» على أم العريس، دون أن يكلف نفسه عناء البحث عن سبب تسمية والدة العروس أيضًا بالاسم ذاته، ولا يستطيع «لين» إلا أن يقيم سلوك المرأة المتزوجة فى أكثر من موضع، فيقول: «ويقال إن نساء مصر ميالات بطبعهن إلى الحيل الإجرامية، وأخشى أن يكون الاتهام الموجه لهن غير مجحف تمامًا». ولو لم يعقب على الاتهام الموجه لنساء مصر بأنه صحيح لكان التزم حياد العلم والنقل الميدانى الأمين، لكنه أبى إلا أن يبدى رأيه ويسقط أحكامه على شعب جعل من نفسه كتابًا مفتوحًا أمامه فقرأه بمهارة ولكن بعين المستشرق الأقوى. ويسمح لنفسه فى موضع آخر بأن يصف سلوك الزوجات المصريات بقوله: «تحاول زوجات الطبقتين المتوسطة والغنية بشتى الوسائل إرضاء أزواجهن وبهرهم دون كلل أو ملل- فيعمدن إلى إظهار مفاتنهن والتغندر فى مشيتهن عند خروجهن فيلفتن إليهن الأنظار بهزة خصرهن. وأما فى حضرة الزوج الكريم فيتحفظن فى الغندرة. لذا، تراهن سعيدات مسرورات إن لم يتردد الزوج كثيراً على المنزل خلال النهار ويرحن فى غيابه يطلقن العنان لمرحهن الصاخب» (**عادات المصريين المحدثين**، ص ١٨٩). وهو هنا لم يكلف نفسه حتى بتوخى الحرص من إطلاق تعميمات عند الحديث عن اتجاهات النساء الأخلاقية، كأن يستخدم مثلًا كلمة «بعض» لتخرجه من مأزق الأحكام العامة على أخلاق نساء أُمة بأسرها، ولا ينسى فى معرض حديثه عن المرأة أن يتعرض لحجابها مفسرًا الآيات القرآنية فى الحجاب وكيف أن المرأة المصرية «تغطى القسمين العلوى والخلفى من رأسها أكثر من وجهها؛ وهى ملزمة كذلك بتغطية وجهها أكثر من أى جزء آخر فى جسدها. فإن لم تكن المرأة مثلًا لتقتنع بكشف وجهها فى حضور رجل، فهى لا تبدى خجلًا كبيراً فى إظهار مفاتن صدرها أو القسم الأكبر من ساقها»(**عادات المصريين المحدثين**، ص١٧٩). كما أن الرجال الذين يصادفون النساء نسمعهم يرددون «دستور» أو «يا ساتر» حتى تغطى المرأة وجهها أو تسدل جزءًا من طرحتها على وجهها فلا تظهر إلا عينًا واحدة.

وعلى الرغم من الانحيازية الواضحة فى تفسيرات «لين» وتحليلاته لعادات زواج المصريين، وإعطاء نفسه الحق فى أن يقيم تلك العادات وممارسيها؛ فإنه يحسب لدراسته ارتيادها لموضوعات فى تلك العادات لم يدرسها أحد من قبله، كما أنها ما زالت مهملة إلى حد بعيد من الدارسين المعاصرين؛ مثل انتباهه مثلًا إلى ظاهرة تكرار الطلاق فى المجتمع المصرى، وبخاصة الطلاق الذى أطلق عليه «الطلاق الثلاثى»، وهو أن يقول الرجل للمرأة «أنت طالق بالثلاثة»، وأن الرجل فى مصر يطلق زوجته مثنى ويرجعها دون احتفال، ولا يمكنه أن يرجعها بعد طلاق ثالث إلا إذا تزوجت برجل آخر ثم طُلقت منه، ويقول: «ليس بغريب فى مثل هذه الحالات أن يستخدم الزوج رجلًا ليتزوج مطلقته شرط أن يعيدها بعد يوم من زواجهما إلى حضن زوجها الأول.. ويقع الاختيار عادةً على رجل فقير (دميم الخلقة أعور) للقيام بهذه المهمة» (**المصريون المحدثون**، ص١٨٣). ويذكر أن الاسم الذى يطلق على هذا الرجل هو «المستحل»، وأن هذا الأمر لا يعتبر مجازفة كبرى؛ حيث يذكر أنه كان من عادة الكثير من الأتراك وبعض المصريين استخدام عبد أسود يكون ملكهم ليلعب دور المستحل وأحيانًا يتم ابتياع العبد خصيصًا لهذه المهمة. ويشرح إجراءات زواج المطلقة من العبد وأنه فى صباح

اليوم التالى للزواج يقدم زوجها السابق العبد إليها كملك خاص لها ولحظة قبولها به يعتبر زواجها باطلًا. وعن الحيل المتبعة فى هذا الأمر يورد «لين» حادثة رواها صديق له كان شاهدًا على جملة الطلاق فيقول: «كان هذا الصديق يجلس على أحد المقاهى مع رجلين آخرين أحدهما مستاء من فعل أو قول زوجته، وبعد مماحكة كلامية حول ما حصل أرسل الزوج الغاضب فى طلب زوجته فحضرت؛ فقال لها: «أنت طالق بالثلاثة»، ثم أردف موجهًا الكلام لصديقيه: «أنتما يا إخوتى شاهدان». وما لبث صديقنا أن ندم على فعلته بعد فترة قصيرة وأراد إرجاع زوجته المطلقة التى رفضت العودة إليه وأرادت الاحتكام إلى شرع الله. هكذا رفعت القضية أمام المحكمة؛ حيث ذكرت المدعية أن المدعى عليه هو زوجها وأنه تلفظ بجملة الطلاق الثلاث ويريد الآن إرجاعها ومعاشرتها كزوجة خلافًا للشرع فيعيش معها فى الخطيئة. لكن المدعى عليه نفى قيامه بتطليقها. وطلب القاضى من المدعية إبراز شهودها فكان ردها: «عندى شاهدان وهما الرجلان اللذان كانا جالسين فى المقهى عندما تلفظ الزوج بجملة الطلاق»؛ فطلب منهما القاضى الإدلاء بشهاديتهما، فذكرا أن المدعى عليه طلق زوجته طلاقًا ثلاثيًا بحضورهما. ولكن المدعى عليه زعم أن التى طلقها فى المقهى زوجة أخرى له، وأكدت المدعية أن زوجها لا زوجة أخرى له، ولفت القاضى نظرها إلى أنه يستحيل عليها معرفة ذلك، وسأل الشاهدان إن كان باستطاعتهما القسم بأن المدعية هى المرأة التى طلقها أمامهما، فأجاباه أنهما لا يستطيعان القسم؛ لأنهما لم يريا قط وجهها سافرًا. فارتأى القاضى رفض الدعوى وأُجبرت الزوجة على العودة إلى كنف زوجها» (**المصريون المحدثون**، ص ١٨٢).

والتفت «لين» إلى ظاهرة تعدد الزوجات فى المجتمع المصرى، ويذكر أن «فائدته الوحيدة الحد من انتشار الفسوق والفجور»، وقام بتحليل هذه الظاهرة الغريبة على شخص قادم من مجتمع أوروبى وابن لقس لا يؤمن بالطلاق أو بتعدد الزوجات، ولقد حاول تحليلها طبقيًا أيضًا فرأى أنها تنتشر بصورة أكبر لدى الطبقات الدنيا، كما اهتم بتفسير وضع كل زوجة من الزوجات فى ضوء المعطيات التى تملكها؛ كأن تكون الزوجة الأولى (الهانم الكبيرة)، أو أن تنجب إحدى الزوجات مولودًا ذكرًا، أو أن تكون الأجمل بين نسائه، ويتعرض لكيفية تعامل الزوجات بعضهن مع بعض.

الخـــلاصـــة:

من خلال استقرائنا لتناول الاستشراق ممثلًا فى أحد كبار المستشرقين فى القرن التاسع عشر، والذى قدر له أن تكتمل مسيرته من خلال أسرته التى آمنت بالمهمة الملقاة عليه فعاونته على أدائها واستكملت بعد وفاته جانبًا مهمًا منها؛ ألا وهو المعجم الإنجليزى/ العربى الذى أتم العمل فيه حفيد أخته صوفيا «ستانلى بول»، وفى ظنى أنه كان يريد من خلاله أن يمهد الطريق لغيره من المستشرقين للتعاطى مع مصر بشكل أيسر ويخفف عنهم بعض المعاناة التى عاشها، ومن المؤكد أن ما تلى دراسة لين عن مصر يختلف كثيرًا عن الأعمال التى أُجريت قبل أن يتم عمله، وبهذا نكون وصلنا إلى بعض النتائج الأولية، ومنها:

أولًا: أنه لا توثيق ولا تاريخ بلا وجهة نظر للمؤرخ والموثق والباحث، وأن المدخل النظرى والدوافع محركان رئيسان يوجهان البحث فى جميع مراحله، يسلطان الأضواء على ممارسات

واعتقادات ويعطلان النظر إلى أخرى. وأن دراسة الاستشراق لمصر لم تكن بجذب من عطر الشرق وسحره بقدر ما كانت رحلة لفهم الآخر للوصول إلى أكبر قدر من المنفعة بأقل قدر من الخسائر، وقد شحذ الغرب لتلك الرحلة جميع إمكاناته العلمية والفنية والسياسية، بل والدينية، فها هو مبعوث البابا فى حفل افتتاح قناة السويس فى نوفمبر عام ١٨٦٩، ينهى كلمته بقوله: «إن طرفى الكرة الأرضية يتقاربان، وبهذا التقارب يتعارفان، وفى ظل هذا التعارف تهتز طربًا أجساد سائر البشر.. أيها الغرب، أيها الشرق، تقاربا، تبادلا النظر، تعارفا، تبادلا التحية». وبدا هنا أن الغرب أتى إلى الشرق حتى يظل فيه دائمًا.

ثانيًا: أن تحليل دراسة الاستشراق لعادات ومعتقدات المصريين يكشف- ضمن ما يكشف- عن تحول تدريجى فى الخطاب الغربى من ثنائية الشرق/ الغرب إلى التفاعل الجدى والجدلى بين طرفى العلاقة، وأن هذا التحول يدين فيه الشرق إلى ثلاثة عوامل رئيسة: أولها: هو النشاط الملحوظ فى حركة ترجمة دراسات المستشرقين إلى العربية، إذ إن معظم دراساتهم كانت موجهة للقارئ والدارس الأوروبى ولم يحاولوا ترجمة تلك الأعمال للغة العربية لتفيد منها المكتبة العربية وتكون عونًا للدارسين الشرقيين، هذا على الرغم من معرفتهم باللغة العربية التى كانت أحد شروط نزولهم إلى الميدان فى الشرق. نحن مدينون إذن لحركة الترجمة التى تمت لتلك الأعمال والتى وفرتها لنا لنبحث عن السر الغائب فى معادلة الاهتمام بالشرق على اختلاف دوافعه.

والعامل الثانى: هو ظهور التكنولوجيا الحديثة متمثلة فى شبكة الإنترنت، التى أتاحت كل الدراسات لكل الدارسين؛ فما عادت الدراسات تقدم كرسائل إلى مجهول أو تقارير إلى جهات أو حتى- فى أحسن الأحوال- كتب تستهدف جمهورًا غربيًا غير عابئة بالجمهور الشرقى موضوع البحث، وهذا المتغير وإن كان يبدو مستقلًا عن البحوث، إلا أنه بات يحدث تغيرًا نوعيًا فى الدراسات، فها هى دراسات المستشرقين تُتاح للدارسين فى الشرق ليعرفوا عن مجتمعاتهم ويقيموا ما كتب عنهم؛ فإلى أى مدى اقترب أو ابتعد عن طبائعهم ومعتقداتهم ما أدى إلى الاعتراف بندية العلاقة، وأن الفروق بين الثقافات ما هى إلا فروق نوعية تطورت عن طريقها نظرة إلى ما يمكن أن نطلق عليه «المجتمع الإنسانى العالمى» الذى أجبره هذا الاتجاه على احترام «التنوع الثقافى».

العامل الثالث: هو قيام أبناء البلدان التى تحررت من الاستعمار بإعادة النظر فى التركة الاستعمارية التى أسهم فيها المستشرقون بنصيب كبير، فكان وراء تكوين صورة ذهنية عن ثقافة العرب من مختلف جوانبها؛ «فالمستشرقون ينطلقون مهما اختلفت مذاهبهم، من الإيمان بوجود صورة ثابتة جامدة لما سموه الشرق»(محمد عنانى، مقدمة ترجمة «**الاستشراق**»، ص٣٠). ومن ثم امتلاك الباحثين الوطنيين لأسس البحث الإثنوجرافى وتطويعها لخدمة مشروع إنشاء مدرسة علمية تدرس الشرق من الداخل بهدف تنموى وطنى.

ثالثًا: إن الدور الذى لعبه الشرق فى رسم الصورة التى أطلقها الاستشراق لم يكن سلبيًا، إذ أسهم بتعاونه وترحابه بالغريب وتيسيره له الدخول إلى حياته بأدق تفاصيلها، ونزوعه إلى تصديق ما يسوقه من مبررات للبحث والتسليم بأن كل نتيجة وصلت إليها دراساتهم هى الحق المطلق، فيكفى لأن يدلل باحث على صدق مقولته أو فكرته بأن يقول إن إدوارد لين

قد ذكرها أو تعرض لها، فيذهب سعيد إلى أنه «لقد حضر العلماء أو الباحثون أو المبشرون أو التجار أو الجنود إلى الشرق أو فكروا فى أمر الشرق؛ لأنهم كانوا يستطيعون الحضور إلى الشرق، أو التفكير فى الشرق، دون مقاومة تذكر من جانب الشرق»، وتدلنا رواية صوفيا لين عن دخولها إلى مسجد الحسين على مدى «تعاون» المصريين وتشجيعهم للمستشرقين على الدخول إلى كل الأماكن حتى المحظور منها؛ فهى «علمت أن الدخول إلى المساجد أصبح من الصعب جدًا على أى نصرانى، فوافق أحد أصدقاء أخيها القدامى على أن يصطحبها إذا وافقت على أن تتبعه بحمارها فى الطرقات وتمشى وراءه فى الجامع وتبدو مؤقتًا كأنها السيدة الأولى فى حريمه»، وتنهى حكايتها الطويلة عن هذه الخبرة بقولها: «كنت أُدرك تمامًا أنه إذا صادف وحدث شك فى أمرنا أننا لسنا شرقيات أو لم نبد كمسلمات، فسوف نتعرض لشر طردة من أى جامع ندخله ويكال لنا اللوم والإهانة»، وتقول: «تعجبت فعلًا لأننى تمكنت من زيارة أقدس مساجد مصر دون أن أثير أدنى ارتياب فى أنى مسيحية» (صوفيا لين، ص٩٤). إذا كان هذا موقف صوفيا وزهوها بزيارة المسجد، فترى ما مشاعر لين الذى كان يؤدى معهم الصلاة؟ الحق أن طريق المستشرقين كان مفروشًا بنوايا الشرقيين الطيبة.

والواقع أن أكثر محاولات إضفاء غلالة من المثالية على إسهامات المستشرقين فى دراسة عادات ومعتقدات المصريين كانت من المصريين أنفسهم، مبررين ذلك بأن تلك الدراسات كان لها الفضل فى إرساء قواعد العمل الأنثروبولوجى فى مصر، وهذا الموقف بالنسبة لى هو وثيق الشبه بموقف البعض من تبرير الحملة الفرنسية على مصر بأنها أنتجت «**وصف مصر**».

إذا كان الاستشراق قد درس عادات ومعتقدات المصريين بغرض الهيمنة؛ فإن إمكانية إعادة صياغة تلك العلاقة المعرفية من خلال وعى أعمق لدى القائمين بالدرس الثقافى بأهمية التبادل السلمى بين الثقافات والتخلص من أى تعصب عرقى أو دينى أو ثقافى والاعتراف بأن الثقافة هى منتج بشرى تتطلب دراسته درجة من التجرد والتسامح، و«أن فكرة النقاء والعزلة سواء فى الشرق أو فى الغرب ـ فى رأى سعيد ـ خرافة لابد من مواجهتها كى نستطيع أن نخلق ثقافة إنسانية عالمية متسامحة»(**ما بعد الاستشراق**، ص٢٣). ولكن من يملك شجاعة إطلاق دعوى الإيمان بالتعدد وقبول الآخر ثقافيًا وأن يتحمل الاتهام بالتفريط فى هويته الثقافية، ومن هنا كان البحث وراء تفاصيل علاقة الغرب بدراسة ثقافة المصريين فى أحد تفصيلاتها مهمًا؛ إذ يشكل خطوة فى طريق الفهم للطريق الذى سارت فيه تلك الدراسات ومحاولة رسم مسار آخر لها فى المستقبل، «وإن التحدى الأساسى فى القرن الحادى والعشرين ـ من وجهة نظر إدوارد سعيد ـ هو تقبل الواقع التاريخى لتداخل وتعدد الهوية وارتباط المجتمعات بعضها ببعض، اقتصاديًا، واجتماعيًا، وعرقيًا، وثقافيًا» (**ما بعد الاستشراق**، ص٢٣).

المراجـع:

- إدوارد سعيد، **الاستشراق- المفاهيم الغربية للشرق**، ترجمة: محمد عنانى، دار رؤية، ٢٠٠٦.
- إلهام ذهنى، **رؤية الرحالة الأوروبيين لمصر بين النزعة الإنسانية والاستعمارية**، (دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٨.
- رشاد رشدى، **سحر مصر فى كتابات الرحالة الإنجليز فى القرن التاسع عشر**، ترجمة: جمال الجزيرى، مراجعة فاطمة موسى، (المركز القومى للترجمة، ٢/٣٤٦، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩).

- ستاذلى لين بول، **سيرة القاهرة**، ترجمة: حسن إبراهيم حسن، على إبراهيم حسن، إدوارد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.
- إدوارد وليم لين، **عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم فى مصر ما بين ١٨٣٣-١٨٣٥** ترجمة: سهير دسوم، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩١.
- صوفيا لين بول، **حريم محمد على باشا، رسائل من القاهرة «١٨٤٢-١٨٤٦»**، ترجمة ودراسة: عزة كرارة، كتاب سطور، الطبعة الثالثة، القاهرة، ٢٠٠٨.
- نهلة إمام، **حكايات عن الحريم العالى**، مجلة الفنون الشعبية، العددان ٩٥/٩٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣.
- على عبداللطيف، **ما بعد الاستشراق- مراجعات نقدية فى التاريخ الاجتماعى والثقافى المغاربى ١٩٩٠-٢٠٠٧**، (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، مايو ٢٠٠٩).





الموسيقيون فى القاهرة عام ١٨٦٤م



محمد شبانة

الموّال بين الشكل الأدبى والأداء الموسيقى

يمثل الموال اهتمامًا مشتركًا بين المهتمين بالإبداع الأدبى والإبداع الموسيقى ـ على حد سواء، وإن اختلفت زوايا الرؤية والتناول لكل فريق، فعلى حين يبدى دارسو الأدب اهتمامًا بنشأته وتطوره وأنواعه وأشكاله، يتخذ منه المبدع فى حقل الموسيقى مجالًا لإبراز ملكاته وقدراته وثقافته الموسيقية والغنائية، وعليه فالموال مجال بينى، بين الأدب والموسيقى، ومن ثم فمن المهم معالجته باعتباره فنًا يجمع بين الشعر والموسيقى فى آن دون انفصام بينهما، وكذلك أيضًا من المهم أن يكون الأداء الفنى هو المدخل الذى نحاول من خلاله تلمس الفروق- إن وجدت- بين أداء الموال فى سياق شعبى، أو فى سياق أداء الموسيقى التقليدية المصرية.

- أنواع الموال من حيث الشكل:

الموال لون من ألوان الغناء الشعبى، يُكتب بالزجل، ويعتمد فى نظمه على ألوان البديع والبيان كالاستعارة والجناس والطباق والتورية، وفيما يرتبط بالشكل فهناك أشكال متعددة للموال، ومنها:

- **الموال المربع (البغدادى):**

يتألف من أربعة أشطر متحدة القافية، ومن المواويل الشائعة فى هذا الشكل نذكر:

أنا باعلم الصبر يصبر على صبر حبيب جارنا
وباقول يا صبر صبرك عليه حتى ييجى يوم جارنا
إن كـان غيـرنـا حـلـى واحـنـا الـلـى مـررنـا
الله يـهـون عـلـيـهـم واحـنـا يـصـبـرنـا[1]

ومنه كذلك:

بـرضـاك يـا خـالـجـى لا رغـبـتـى ورضـاك
خـلـجـت صـوتـى ويـدك صـورت أعـضـاى
أبـلـغ بـصـوتـى يـا ربـى مـقـصـدى ومـنـاى
لـمـا أنـاديـك ولـمـا تستمع شـكـواى[2]

- **الموال المخمس (الأعرج):**

يتألف من خمسة أشطر تتحد جميعها فى القافية عدا الشطر الرابع، ومنه نذكر:

ليه الحبيب طـال جـفـاه والـحـب داعـى له
والـدمـع ع الـخـد يـجـرى يـوم وداعـى له
يـا هـل تـرى الـهـجـر مـنـه فـيـه دواعـى له
حـتـى رمـانـى بـسـهـم الـلـحـظ فـى نـيـران
وبـرضـه بحمل أسـاه والـقـلـب داعـى له

وكذلك:

يـا بنـت ردى البـاب باقفـاله
قالـت حبيبى خطـر فى الـدرب واقفـاله
دا حبيبى زى عيـد رمضان كل النـاس واقفاله
وحـق النبى اللـى الغزالة استـجارت بيـه
لأ زمزم الكاسـات وأبـات طول الليـل واقفاله

ومنه كذلك:

يـا واخـد القـرد اوعـى يخدعـك مالـه
تحتـار فـى طبعـه وتتعـذب بأفعالـه
حبـل الـوداد إن وصلتـه يقطـع أحبالـه
تقضـى عمـرك حليـف الفكـر والأحـزان
ويذهـب المـال ويبقى القـرد علـى حاله[3]

- **الموال المرصع:**

يتألف من ستة أشطر تتحد جميعها فى القافية عدا الشطر الخامس ، ومثال ذلك:

أنا من عشقى فى الزرع جبت عود مرير ونشيته
وجبتله ميه فى كف إيدى وسقيته
وجبت غربال وفضلت أغربل فيه ونقيته
وصبرت عليه حول لما انطرح جيته
وجبت أدوقه لقيته مُر لم يندق
تعتب عليه ليه ما هو أصل المر من بيته(٤)

- **الموال النعمانى (السبعاوى):**

يتكون من سبعة أشطر، الثلاثة الأُوَل متحدة القافية، والثلاثة التالية من قافية أخرى، ثم الشطر السابع من قافية الشطر الأول، ومنه هذا الموال:

ياللى مراتك من الأسياد عيانه
خدعاك على طول تملى تقول عيانه
لحمل زمنك ماهيش وياك عيانه
قوم فوق لنفسك بقى ياله كفايه عار
مراتك ادلعت بكرة تجيب لك عار
عشان الأسياد تتزين ما تخشى عار
ترمح على الزار لكن فى الدار عيانه(٥)

وكذلك هذا الموال:

ياللى كلامك عسل والقلب مليان شوك
بستلف ورد وترده لصاحبه شوك
الشر بيريحك والخير يشكك شوك
علامة الغيظ من حقدك عليك ظاهره
وقلة البخت من طبعك عليك ظاهره
الورد لو صح يبقى العود فيه زهره
والسنط لو صح شجره ما يطرح إلا شوك(٦)

وهناك أنواع أخرى من المواويل لا تلتزم عددًا محددًا من الأشطر، فقد يتكون الموال من شطرين أو ثلاثة أو ثمانية، وقد يصل إلى تسعة عشر شطرًا أو أكثر.

- أنواع الموال من حيث المضمون:

أما فيما يتعلق بمضمون الموال، فإنه يحمل أسماءً منها الموال الأحمر والأخضر والأبيض، وقد اختلف الدارسون فى سبب تسمية الموال بهذه الألوان، فمنهم من قال إن الموال الأحمر هو موال الحب العفيف الذى يعبر عن جراح قلوب قائليه، وهناك من يطلق اسم الموال الأحمر على نصوص خاصة بالقتال والفخر والتذكير بأمجاد القبائل والأسر الكبيرة والرجال المشاهير، وربما اكتسب الموال الأحمر من الدم اسمه ولونه.

والموال الأخضر هو الذى يتغنى بالحب الهادئ، والغزل المرح، أى الذى يرتبط بالخضرة والحياة، أما الموال الأبيض فيعبر عن وصف الطبيعة كالتغنى بالقمر والشمس وما غير ذلك، ومنهم من ذهب إلى أن الموال الأحمر هو موال الغضب، وهو الموال الذى يبث فيه الإنسان الشعبى لوعته وآلامه- لا من الحب- بل من خوفه على ضياع القيم الأخلاقية، والموال الأخضر هو موال العاطفة، والموال الأبيض هو الذى تتحد قوافيه دون تلاعب فى معانى القافية[٧].

- الموال القصصى:

ثمة نوع آخر من المواويل اشتهر فى مصر ولاقى رواجًا واستحسانًا لدى الجماهير، وهو ما يعرف بـ «الموال القصصى»، وفيه يسرد الفنان الشعبى أحداثًا وبطولات معروفة، منها ما يتعلق بالحب والغزل، ومنها ما يتعلق بأحداث سياسية.

ومن أشهر المواويل القصصية: أدهم الشرقاوى، وحسن ونعيمة، وشفيقة ومتولى، وبهية وياسين، والطير.. وغيرها، ويتميز الموال القصصى بطول عدد أبياته الذى قد يصل أحيانًا إلى أربعمائة بيت[٨].

ويمثل الموال مدخلًا مناسبًا وضروريًا يستهل به المنشد الصييت ما يقدمه من الغناء القصصى الاجتماعى فى وصلاته الغنائية، ومن هذه المواويل ذات السمت الدينى هذا الموال المربع ذو الأربعة أشطر متحدة القافية:

أنـا مـن زمـان يـا نبى شـوقـى إلـيـك بيزيد
ومـن جـمـالـك يـا نـبـى بـاعـرف المواعيد
واخـش جـوه الـحـرم وأصـلـى وابـقـى سعيد
ولما أزورك يـا نبى يبقالى عمر جـديـد[٩]

والفنانون المحترفون هم أشهر من يحفظون هذا النوع من المواويل، ومن النادر أن يكون غناء الموال القصصى دون مصاحبة موسيقية. فالموسيقى عنصر أساسى ومهم فى بنائه؛ حيث تسهم فى التعبير عن المواقف المختلفة التى يحفل بها الموال. كما أنها تعكس الصورة العامة التى يرسمها الموال.

- الوظائف الاجتماعية للموال:

للموال الشعبى علاقة وطيدة بالجماعة الشعبية؛ حيث يرتبط بالمناسبات الاجتماعية، مثل: الزواج والختان والاحتفال بعودة الحجيج، وكذلك فى الموالد؛ حيث يستخدم المنشد الصييت

الموال بأشكاله المختلفة فيما يقدمه من قصص دينى واجتماعى؛ حيث يعبر الفنان الشعبى من خلاله عن الأحداث التى يتناولها.

وإضافة لوظيفة الموال الجمالية أدبيًا وموسيقيًا، تبرز وظيفته الاجتماعية، فهو أداة للنقد البناء والحكمة والموعظة الحسنة، ومن ثم فهو يكرس لتأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية، والمساهمة فى استمرار الثقافة واستقرارها، فالموال يعبر عن القيم الاجتماعية السائدة، وما يعترى هذه القيم من ثبات أو تغير[١٠]؛ حيث ينبه الموال الشعب إلى قيمه الأخلاقية الأصيلة التى يخشى أن تضيع فى زحمة الاندفاع الحضارى، وفى زحمة تكالب الناس على المكسب المادى حيث يمكن أن تختلط الأمور على الناس[١١].

- مغنو الموال:

يرى كثيرون أن الموال فن رجالى (أى يختص بإبداعه الرجال)، وأن الإسهام الحقيقى فيه للمغنين وليس للمغنيات اللاتى كن يؤدين المواويل المحفوظة دون إضافات حقيقية فى إطار الارتجال سواء من الناحية اللغوية أو النغمية.

ومن الفنانين الذين تألقوا فى أداء الموال فى القرن التاسع عشر، عبده الحامولى، والشيخ يوسف المنيلاوى، والشيخ سيد الصفتى، وعبدالحى حلمى الذى نذكر له موالًا صيغ فى الشكل المخمس، وما زال يؤدى ضمن احتفالية الضمة فى بورسعيد، وإن تغيرت صيغة أدائه إلى شكل دور الضمة واسمه «يا حادى العيس»، وهو مسجل على اسطوانة يعود تاريخ إنتاجها إلى سنة ١٩٠٩م، ونصه كالتالى:

يـا حـادى الـعيـس خلينى أسيـر وحـدى
ع اللـلـى جـفـونـى وخـلـونـى أسـيـر وحـدى
كـم أسـهـر الـلـيـل أستـنـظـر وفـا وعـدى
ألـقـى غـرامـى يـطـول شـرحـه
أزد فى النوح وأقول لعينى اسعفينى بالبكا وحدى[١٢]

أما فى القرن العشرين فيعتبر صالح عبدالحى من أقدر من أدوا الموال بمهارة فائقة، وبصنعة المحترف المحنك المتمكن من المقامات العربية الأصيلة، وقد اشتهر بموال كان يؤديه فى الثلاثينيات والأربعينيات؛ حيث كان يتصرف فى لحن الموال، وينتقل فى ارتجالاته من مقام إلى آخر. وتقول كلمات هذا الموال:

فيك نـاس يـا ليل يشكو لـك مواجعهم
بـالله يـا لـيـل مـا تـبـقـاش تـواجـعـهـم
جـريـت يـا لـيـل عـلـى الـخـديـن مدامعهم
بـاتـوا سـهـارى بـطـول الـلـيـل نـواحـيـن
مـن خـوف يـا ليل لا يـطـول الـمـدى معهم

ومن المطربات اللواتى كن يؤدين فن الموال منيرة المهدية التى كانت تلقب بـ «سلطانة الطرب»، وفتحية أحمد التى كانت تلقب بـ «مطربة القطرين»، والمطربة نادرة والتى كانت تلقب بـ «أميرة الطرب»، وغالبًا كن يقدمن مواويل معدة سلفًا، ولا يعتمدن فى أدائهن على عملية الارتجال.

ومن المغنيات الأخريات اللواتى برعن فى أداء الموال خضرة محمد خضر، وفاطمة سرحان، وهما أيضًا سارتا فى أدائهما على النحو السالف ذكره.

ومن الفنانين الذين اشتهروا بأداء فن الموال أيضًا نذكر محمد عبدالمطلب، ومحمد الكحلاوى، ومحمد العزبى، ومحمد رشدى، وشفيق جلال.

وقد اشتهر بغناء الموال الكثير من الفنانين فى بعض البلاد العربية، نذكر منهم: وديع الصافى (لبنان)، وصباح فخرى (سوريا)، ولطفى بوشناق (تونس)، وناظم الغزالى (العراق).

ومن الفنانين الشعبيين المجيدين لفن الموال الشعبى نذكر «مصطفى مرسى»، و«محمد طه»، و«أبو دراع»، و«متقال قناوى»، و«يوسف شتا».

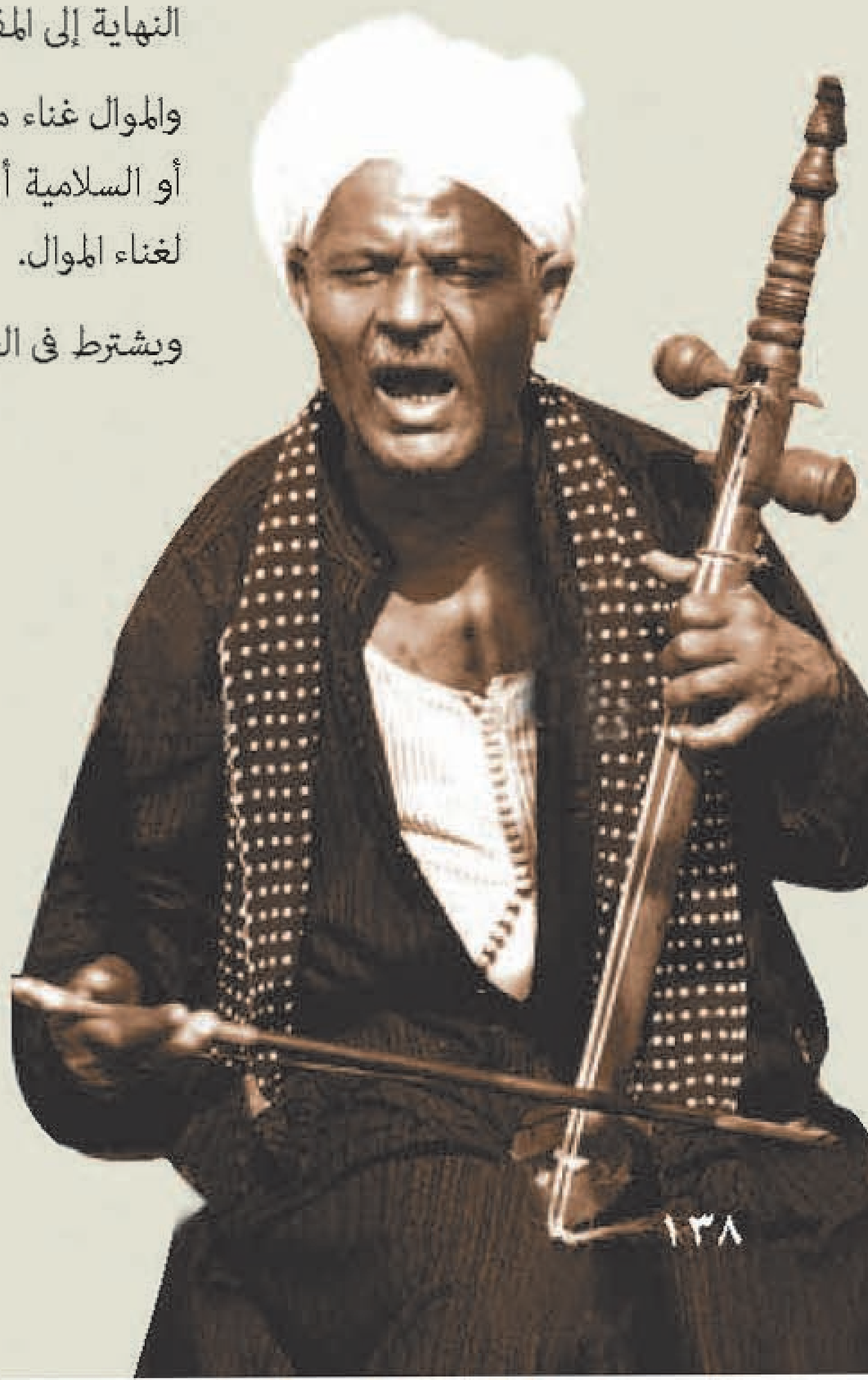
- أسلوب أداء الموال:

يقـوم أداء الموال على الارتجال دون التقيد بإيقاع موسيقى فى أغلب الأحيان؛ حيث يكون عادة إما بطريقة السرد الإلقائى Parlando، أو بطريقة السرد الغنائى Recitative، وفيه يستعرض المغنى قدراته الفنية وإمكاناته الصوتية، ومهارته فى التنقل بين المقامات ثم العودة فى النهاية إلى المقام الأصلى الذى بدأ فيه.

والموال غناء منفرد بمصاحبة إحدى الآلات الموسيقية، مثل: القانون أو العود أو الناى أو السلامية أو الكولة أو السمسمية، وفى الإسكندرية تبرز مصاحبة آلة الأكورديون لغناء الموال.

ويشترط فى العازف الذى يصاحب مغنى الموال أن يكون متمكنًا من آلته وأن يمتلك قدرات موسيقية تمكنه من تهيئة جو الغناء للمغنى ومتابعته فيما ينتقل إليه من مقامات موسيقية، أو ترجمة ما يغنيه بدقة وأمانة.

ويبدأ الموال عادة بمقدمة موسيقية قصيرة على شكل الدولاب، يليها جمل غنائية غنية بالزخارف اللحنية وهى (يا ليل يا عين) يرددها المغنى فى شكل تنويعات لحنية، تزيد أو تقل وفقًا لمزاج المغنى وظروف السهرة وسلطنة المستمعين واستعدادهم، ثم يبدأ المغنى فى سرد الموال بروح المقام نفسها التى بدأ بها غناء الليالى بأسلوب حر، الغرض منه التعبير عما يتضمنه الموال من معان وأفكار، وتظل حالة التفاعل بين المغنى والجمهور رهنًا بقدرته على امتلاك ناصية الأداء وتمكنه من عناصر العملية الأدائية، كما تمثل لغة الجسد عنصرًا حيويًا من عناصر أداء الموال.



ومن الأهمية الإشارة إلى تغير نصوص الأداء لغويًا وموسيقيًا وفق المناسبة التى يؤدى فيها، ووفق الحالة المزاجية للمؤدى، وآليات التفاعل التى يتيحها الجو العام للأداء بعناصره المختلفة (الجمهور- المكان- السياق- الهدف)، وهو ما يلقى بظلاله الإيجابية أو السلبية على المنتج الأدائى.

ولعله من الضرورى أن نقدم نماذج من فن الموال لبعض المؤدين الذين تميزوا فى أداء هذا النوع الفنى المهم سواء من الناحية الأدبية أو الناحية الموسيقية، وذلك من خلال أعمال تمثل الأداء الشعبى والأداء التقليدى، وكذلك تمثل النساء والرجال على السواء، وسوف نعرض هنا لموال يكاد يكون ذا نص أدبى واحد مع اختلاف بين بدايته فقط، ولكن الاختلاف الأساسى يكمن فى مؤديتيه وأسلوبهما ولهجتهما والمقام الموسيقى المستخدم لدى كل واحدة منهما، وكذلك الآلات الموسيقية المصاحبة.

١- موال «طلعت فوق السطوح»:

هو من أداء المطربة السكندرية «بدرية السيد»، وهى من المطربات الشعبيات اللاتى برزن فى أداء الموال ونلن شهرة فى هذا المضمار، ومن أشهر ما قدمته من مواويل هذا الموال والذى تطلق عليه أيضًا تسمية موال «الطير»، وربما كان من المهم فى هذا السياق أن نذكر أن هناك مواويل أخرى اتخذت أيضًا مسمى موال «الطير» ولكنها مواويل تميزت بكثرة أبياتها الشعرية والتى وصلت إلى ستة وتسعين بيتًا[١٣].

وهذا الموال الذى نتناوله بالتحليل الموسيقى، يأتى فى شكل الموال المربع، المكون من أربعة أشطر متحدة القافية، ونصه كالتالى:
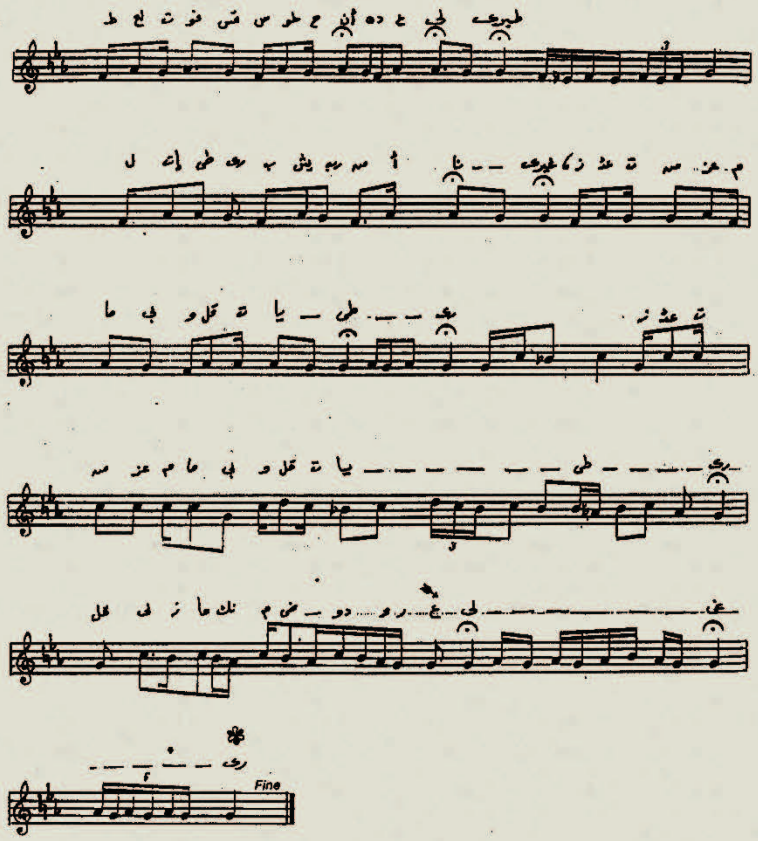
طلعت فوق السطوح أنده على طيرى
لقيت طيرى بيشرب من قناغيرى
زعقت من عزم ما بى وقلت يا طيرى
قالى زمانك مضى دور على غيرى.

وقد أدت «بدرية السيد» هذا الموال بمصاحبة آلات الكمان والقانون والأكورديون، ومن المهم الإشارة إلى أن الآلات الموسيقية المصاحبة هى آلات غربية: الكمان (الفيولينة)، والأكورديون، وآلة القانون، وهى آلة أساسية من آلات الفرقة الموسيقية المصاحبة للغناء التقليدى، وقد اكتسبت آلة الأكورديون حضورًا فى مصاحبة الغناء الشعبى السكندرى، وأصبحت آلة أساسية فى التكوينات الآلية المصاحبة للفنون الغنائية والاستعراضية بمدينة الإسكندرية.

وهذا الموال مثال واضح على ثبات النص؛ حيث يؤدى من قبل المغنية باعتباره موالًا ملحنًا، وهو مسجل على أشرطة كاسيت ضمن التسجيلات التى سجلتها المطربة لشركات التسجيلات الفنية، ويؤدى كذلك من قبل آخرين مع إقرارهم بأنه موال بدرية السيد.

ولعل التحليل الموسيقى لمدونة هذا الموال تكشف عن حبكة فى الصياغة اللحنية تكرس لاعتباره لحنًا فى شكل الموال.

موال طلعت فوق السطوح



ولعل من سمات الموال الشعبى عدم الإغراق فى التنويعات اللحنية، والانتقالات المقامية، وهو ما يبدو جليًا فى هذا الموال؛ حيث المقام المستخدم هو مقام الحجاز مصورًا على درجة النوى، دون تنويع مقامى، اللهم فى إعادة الجملة الثالثة (زعقت من علو ما بى وقلت يا طيرى)؛ حيث تعرج المغنية على جنس البياتى على درجة النوى، ثم تختتم المغنية الشطر الرابع من الموال (قالى زمانك مضى دوّر على غيرى)، وهو بمثابة الجملة اللحنية الرابعة فى جنس الحجاز على النوى بالعودة إلى جنس الحجاز على درجة النوى.

٢- موال «طلعت بره الخلا»:

هذا الموال من غناء الفنانة الشعبية «جمالات شيحة»، مع تصرف بسيط فى النص الأدبى جاء على هذا النحو التالى:

طلعت بره الخلا بسأل على طيرى

لقيت طيرى بيشرب من قنا غيرى

قلتله ليه يا طيرى بتشرب من قنا غيرى

قالى زمانك مضى دور على غيرى[١٤]

وتؤدى جمالات شيحة هذا الموال بلون (صعيدى) ذى نكهة موسيقية مختلفة عن لون بدرية السيد (الإسكندرانى)، فعلى حين جاء أداء «بدرية السيد» فى مقام الحجاز ودون مصاحبة إيقاعية وبلهجة قاهرية، جاء أداء «جمالات شيحة» فى مقام الصبا على إيقاع الدويك، فى ميزان ٤/٤ 𝄆 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥 𝄇

حيث تمثل المصاحبة الإيقاعية أرضية أو فرشة للأداء الغنائى، «ولا تتبع هذه الحالة فى الغناء الشعبى إلا فى أداء الموال لدى المحتفين فقط[١٥]».

ويصاحب الأداء آلات الربابة والكولة والطبلة؛ حيث تستمر المصاحبة الآلية بتكرار إيقاع الدويك أثناء غناء المغنية، وبلهجة ونكهة صعيدية لغة وموسيقى؛ حيث تؤدى المغنية أربعة مقاطع لحنية، يشمل كل مقطع موسيقى بيت شعرى، ويأتى البيت الشعرى الأول (العتب) (طلعت بره الخلى أنده على طيرى)، وهو المقطع الموسيقى الأول بمثابة التمهيد أو قسم العرض فى مقام الصبا مع الركوز على درجة الدوكاه أساس المقام، ويأتى البيت الشعرى الثانى ردفة الموال (لقيت طيرى بيشرب من قنا غيرى) بمثابة المقطع الموسيقى الثانى أو قسم النماء على شاكلة المقطع الأول، من حيث المقام الموسيقى مع التنويع مرة على درجة الدوكاه ثم الركوز على درجة السيكاه، ونأتى بعد ذلك إلى البيت الثالث (قلتله ليه يا طيرى بتشرب من قنا غيرى)، وهو يمثل من الوجهة الموسيقية قسم إعادة العرض مع تنويع بسيط وركوز على نغمة السيكاه، وفى النهاية يأتى البيت الشعرى الرابع أو غطاء الموال (قالى زمانك مضى دور على غيرى)، وهو نهاية القول من الناحية الأدبية، أما من الناحية الموسيقية فهو بمثابة القفلة الموسيقية؛ حيث ينتهى الغناء فى درجة الدوكاه أساس مقام الصبا وهو المقام الذى قامت عليه الصياغة اللحنية.

ولعل المقارنة السابقة بين أداء موال الطير عند «بدرية السيد» و«جمالات شيحة» تشير إلى حرية الأداء لدى مغنى الموال، حتى وإن كان النص الأدبى للموال واحدًا، فهناك فى الأداء الموسيقى عناصر مختلفة تتيح للمؤدى إمكانية التعبير عن خصوصية الأداء لكل شخص على حدة، ومن هذه العناصر الإيقاع والمقام الموسيقى والطابع النغمى للآلات الموسيقية المصاحبة، إضافة للهجة التى يغنى بها المغنى أو المغنية.

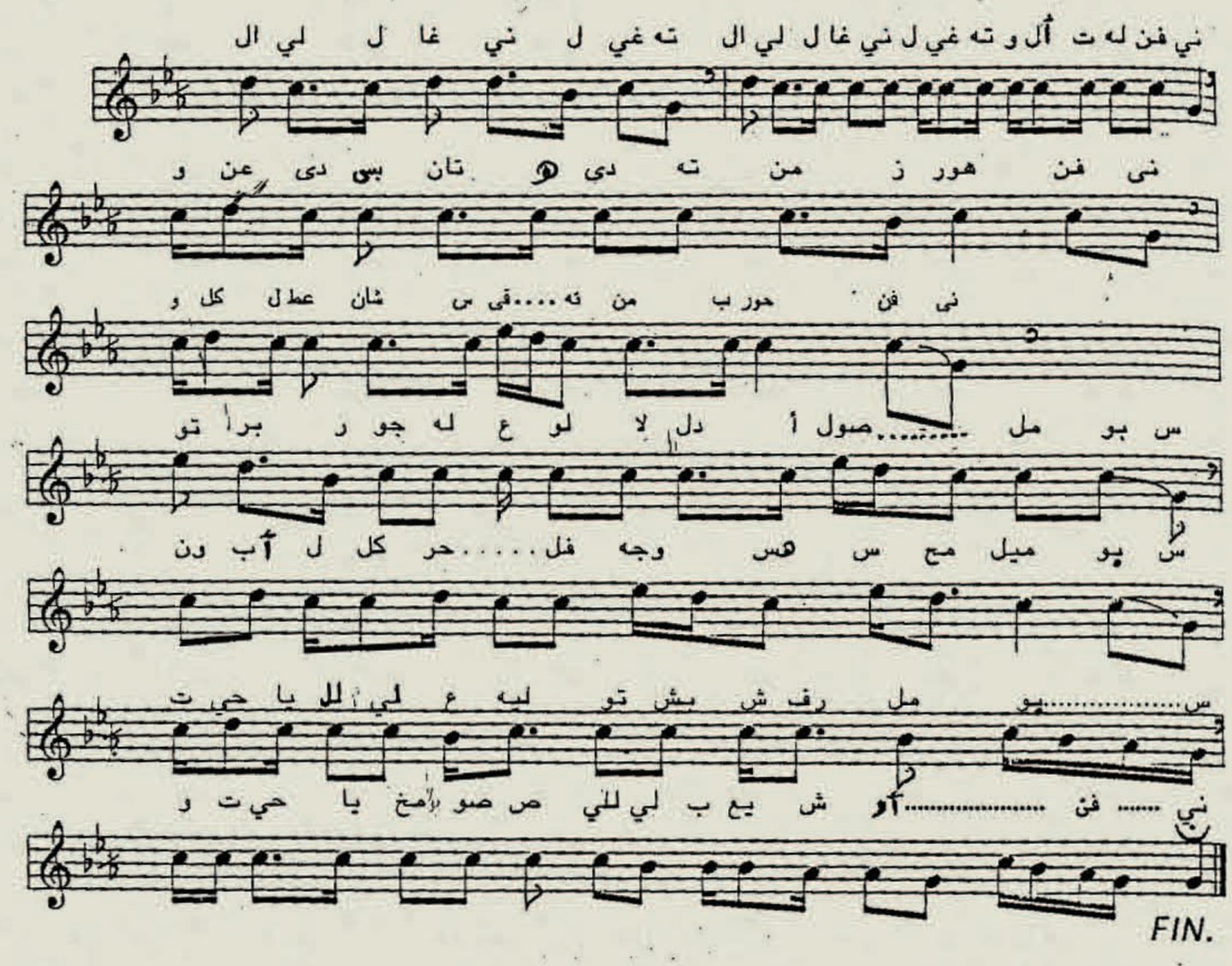
٣- موال «لغانى لاغيته»:

وهذا الموال للفنان الشعبى «يوسف شتا»، والملقب بـ«ريس الموال»، وهو من المواويل التى يعبر فيها عن تفاعل الجمهور معه، والذى يمثل تحية لعشاق فنه ومحبيه، وهو يندرج فى الشكل تحت ما يعرف بالموال السباعى أو النعمانى، وهو يتألف من سبعة أشطر، الثلاثة الأولى متحدة القافية، والثلاثة التالية من قافية أخرى، ثم يأتى الشطر السابع متفقا فى القافية مع الاشطر الثلاثة الأُوَل، وذلك على النحو كالتالى:

اللى لغانى لاغيته وقلت له فنى
وعندى بستان هديته من زهور فنى
وكل عطشان سقيته من بحور فنى

تــوب الرجولــة علــى أولاد الأصــول ملبــوس
وان قابلـك الحـر فـى الوجـه السـمح ميـل بـوس
تحيــة للــى عليــه تــوب الشــرف ملبــوس
وتحيــة مخصوصــة للــى بيعشــقوا فنــى[١٦]

موال اللى لاغانى لاغيته



– التحليل الموسيقى لأسلوب أداء الموال عند يوسف شتا:

يتميز أسلوب أداء الموال عند «يوسف شتا» بما يطلق عليه طريقة (العد)، وهو أسلوب يتسم بالارتجال دون التقيد بإيقاع موسيقى فى أغلب الأحيان؛ حيث يكون عادة إما بطريقة السرد الإلقائى Parlando، أو بطريقة السرد الغنائى Recitative، وهذا الأسلوب يلبى الحاجة التى يهدف إليها الفنان من حيث توصيل رسالة فنية تحمل قيمًا ثقافية بعينها للتأكيد عليها؛ حيث تحمل معانى النصح وتكرس للقيم التى تتبناها الثقافة.

وتبدو طريقة وأسلوب أداء «يوسف شتا» واضحة فى هذا الموال؛ حيث يؤدى هذا الموال فى مقام البياتى، وهو من المقامات الأثيرة لدى المستمع والقريبة إلى وجدانه، وذلك فى شكل إلقاء منغم حيث يطابق اللحن إيقاع الكلمات.

وكما أشرنا آنفًا، تؤكد المدونة الموسيقية لهذا الموال للفنان «يوسف شتا»إحدى سمات الموال الشعبى، وهى عدم الإغراق فى التنويعات اللحنية، والانتقالات المقامية؛ حيث يستغرق

المؤدى فى طابع مقام أو ربما جنس مقام، وهو هنا طابع مقام البياتى مصورًا على درجة النوى.

ولعل الأداء الغنائى فى طبقات صوتية حادة، إضافة لجهورية الصوت وقوته، ما يشير إلى روح الخطابة التى يتسم بها الغناء الشعبى غالبًا.

- التكوين الآلى المصاحب لـ«يوسف شتا»:

يصاحب الفنان «يوسف شتا» فى غنائه تكوين آلى (فرقة موسيقية) يتكون من آلات العود والكمان والربابة والسلامية والطبلة والرق، ويتمثل دور الفرقة فى عزف مقدمة موسيقية قصيرة تكون بمثابة تمهيد للغناء، وتنفرد الآلات النغمية بمصاحبة الغناء حال قيام المغنى بالأداء المرتجل دون مشاركة الآلات الإيقاعية.

- الموال فى الغناء المصرى التقليدى:

الموال أحد الصيغ الغنائية المهمة فى الموسيقى المصرية التقليدية، وكان للموال فى القرن التاسع عشر مكانة كبيرة، إذ كان عنصرًا مهمًا فى عالم الغناء والطرب، لما يشتمل عليه من معانٍ عاطفية وفكرية جعلته معبرًا عما يجيش ويختلج فى نفوس الشعب، ولما يتركه من أثر طيب لدى المستمعين.

وقد كان الموال وفق التقاليد المتبعة هو الفقرة الثالثة فى ترتيب الوصلة الغنائية فى الموسيقى العربيّة الفصحى إبّان عصر النهضة؛ حيث يسبقه الاستهلال الآلى المتمثّل فى السماعى أو البشرف والاستهلال الغنائىّ المتجسّد فى الموشّح، وذلك لتركيز المقام الموسيقى الذى يغنى منه المطرب، ويمثل الارتجال عنصرًا مهمًا فى أداء الموال؛ حيث يرتجل المغنى فى مقام الوصلة الغنائية نفسه.

والموال غناء فردى حر لا يتقيد بأزمنة قياسية أو إيقاعات بعينها، ويتفنن المطرب فى التنقل من المقام الذى بدأ فيه الغناء إلى مقامات أخرى بطريقة تمكنه من العودة إلى المقام نفسه، وقد يغنى الموال من مقامات مختلفة، إذ لا يشترط غناؤه من نفس المقام نفسه كل مرة.

ويتيح أداء الموال الفرصة لدى كل من المغنى والعازف لاستعراض قدرتهما الفنية؛ حيث يبرز العازف إمكاناته الفنية وثقافته الموسيقية خلال مصاحبته للمغنى، وذلك وفق آليات مختلفة؛ فقد يترجم ما يؤديه المغنى فقط دون إضافة أو انتقال مقامى، وقد يتبارى مع المغنى فيما يقدمه من تقاسيم تحتوى انتقالات لحنية تمثل إنعاشًا لخيال المغنى، ويرتبط ذلك بمدى التواصل الفنى والإنسانى بين مغنى الموال والعازف المصاحب له.

ومن المهم أن نشير إلى أن الموال قد يبدأ بغناء الليالى، وقد تكون الليالى نوعًا من الموال حيث يغنى المغنى فقط بكلمة «يا ليل أو يا عين»، وليس الغرض منه التغنى بالكلمات بل هدفه الأساسى الطرب، وهو استعراض ارتجالى فورى للمطرب الذى يستعرض فيه إمكانات صوته وحسه النغمى ومعرفته بالمقامات التى يتنقل بينها، بينما يعود إلى المقام الذى بدأ منه، وقد يكون غناء الليالى تمهيدًا لوصلة غنائية أو داخل الأغنية كجزء حر يستعرض فيه المغنى قدراته، أو يستخدمه أداة للتفاعل مع الجمهور فى الأداء الحى.

- عبدالوهاب وفن الموال:

يعد «محمد عبدالوهاب» أحد أهم أعلام الغناء العربى التقليدى، وقد كانت له إسهاماته المتميزة فى حقل الإبداع الموسيقى المصرى والعربى؛ حيث قدم كل أشكال الغناء المصرى التقليدى، وقد ظل الموال مرتجلًا إلى أن جاء «محمد عبدالوهاب» الذى لم يكتف بتلحين الموال، بل لحن أيضًا الليالى، ولعل عبدالوهاب أول من قدم الموال الملحن، وقد تفنن فى أداء المواويل وله عدد شهير منها؛ حيث اتخذت مواويل عبدالوهاب شكلًا لحنيًا ثابتًا، ومن ثم فقد التزم كل من حاول غناءها اللحن نفسه الذى وضعه عبدالوهاب.

غير أنه من المنصف أن نشير إلى قدرة «عبدالوهاب» الفائقة فى الارتجال، وهو ما بدا واضحًا فيما قدمه من ارتجالات فى طقطوقة «كل ده كان ليه» التى قدمها فى حفل جماهيرى فى أربعينيات القرن العشرين، إضافة إلى بعض الارتجالات التى تضمنتها بعض أغنياته المسجلة مثل مواله الموقع فى أغنية «خى خى»، والتى تأتى كلماته فى شكل الموال الخماسى على هذا النحو:

أمانــة لــو يســألك فــى البعــد عــن حالــى
تحكيلــه ع اللــى جــرى واللــى بيجرالــى
وقولــه صاحبــك حبيبــك مــن ضنــاه جالــى
وفــات معايــه كلام م الحلــو والغالــى
يهــز قلــب الحجــر لــو يفهمــه الخالــى[١٧]

إن مواويل عبدالوهاب برغم قيمتها الفنية العالية لا يمكن إدراجها فى إطار الموال المرتجل، ومن المواويل التى لحنها وغناها «محمد عبدالوهاب» نذكر: «كل اللى حب اتنصف»، و«اللى انكتب ع الجبين»، و«فى البحر لم فتكم»، و«أمانة يا ليل تقول للفجر يستنى»، و«اشكى لمين الهوى والكل عوزالى»، و«شجانى نوحك يا بلبل وانت بتغنى»، وغيرها.
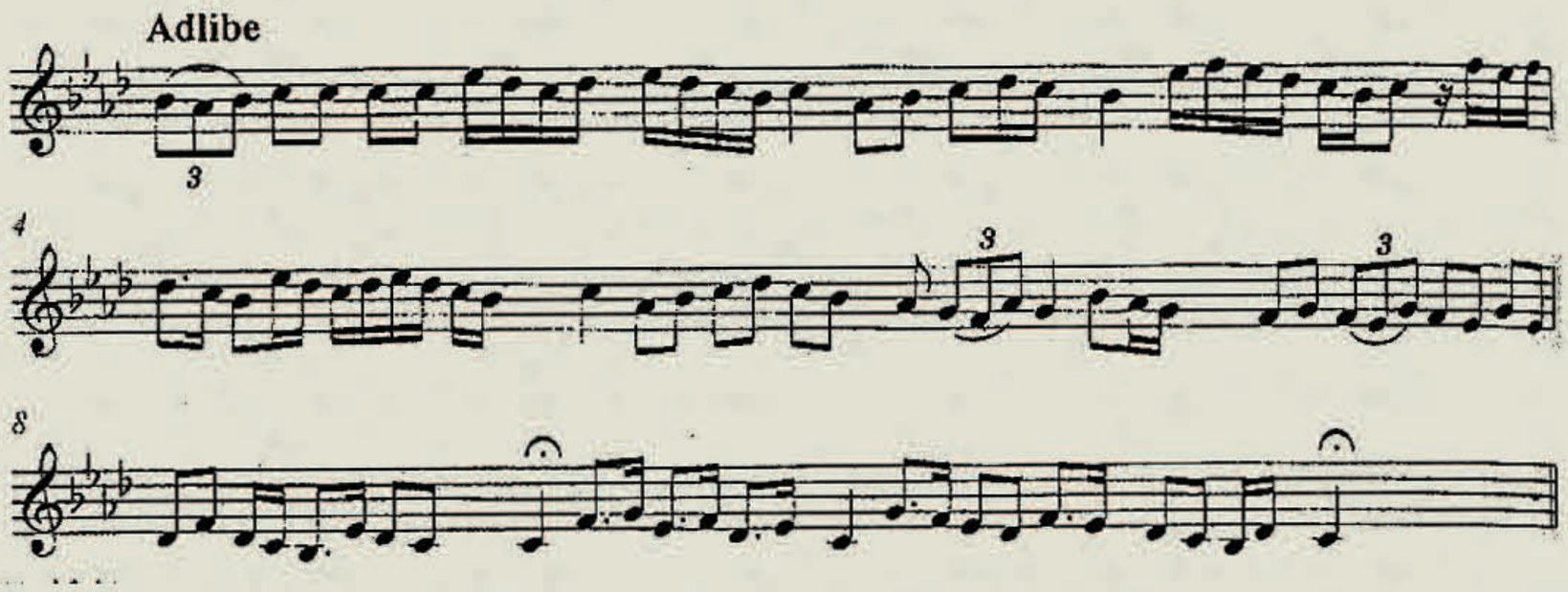
وبرغم ما يبدو فى النصوص الأدبية لمواويل «عبدالوهاب» من مسحة شعبية واضحة، فإن الصياغة اللحنية والأداء الغنائى ينم عن احترافية كاملة فى مجال الصياغة اللحنية، وما تتضمنه من انتقالات مقامية واتساع للمدى اللحنى الذى يؤديه غناء ببراعة «محمد عبدالوهاب»، وكذلك الحوار بين المغنى والآلات الموسيقية المصاحبة له، ويعد موال «اللى انكتب ع الجبين» مثالًا واضحًا على ذلك، وتأتى الصياغة الشعرية فى شكل الموال الخماسى(الأعرج)، والمكون من خمسة أشطر، الثلاثة الأولى فى قافية واحدة، والرابع مختلف القافية، ويأتى الشطر الخامس على قافية الثلاثة الأُول، وذلك على النحو التالى:

اللــى انكتــب ع الجبيــن لازم تشــوفه العيــن
وعــدك ومكتوبــك يــا قلبــى كان مخبــى فيــن
ان كان كــده قســمتك بختــك أجيبــه منيــن
ســلم أمــورك يــا قلبــى وامتثــل لله
واللــى انكتــب ع الجبيــن لازم تشــوفه العيــن[١٨]

وقد سجل «عبدالوهاب» هذا الموال على اسطوانة شركة «بيضافون» عام ١٩٢٧، بمصاحبة العازف «محمد العقاد الكبير» على آلة القانون، والعازف «سامى الشوا» على آلة الكمان.

التحليل الموسيقى لموال اللى انكتب ع الجبين
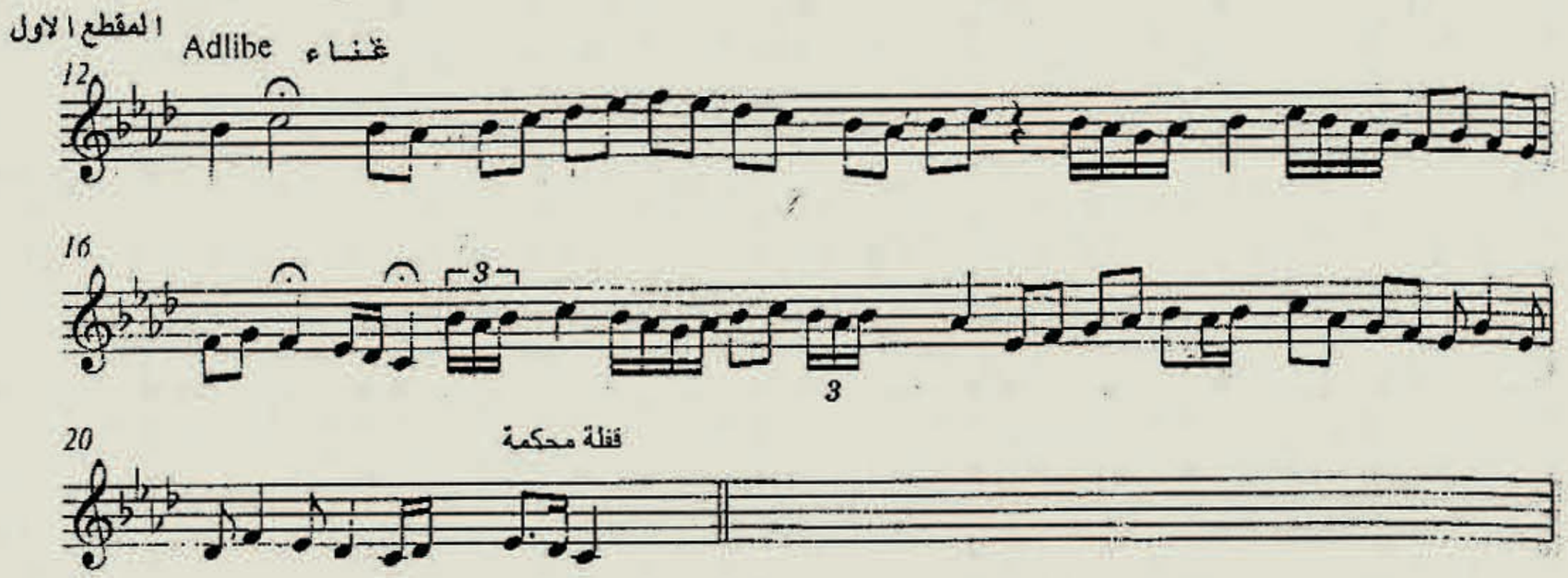
- التمهيد الموسيقى:



يبدأ الموال بتمهيد موسيقى فى مقام الحجازكاركورد يقوم بأدائه عازف القانون، وذلك لتهيئة المغنى للبدء فى ليالى الموال والتى جاءت أيضًا فى المقام نفسه، وذلك دون مصاحبة إيقاعية ودون تقيد بميزان إيقاعى.



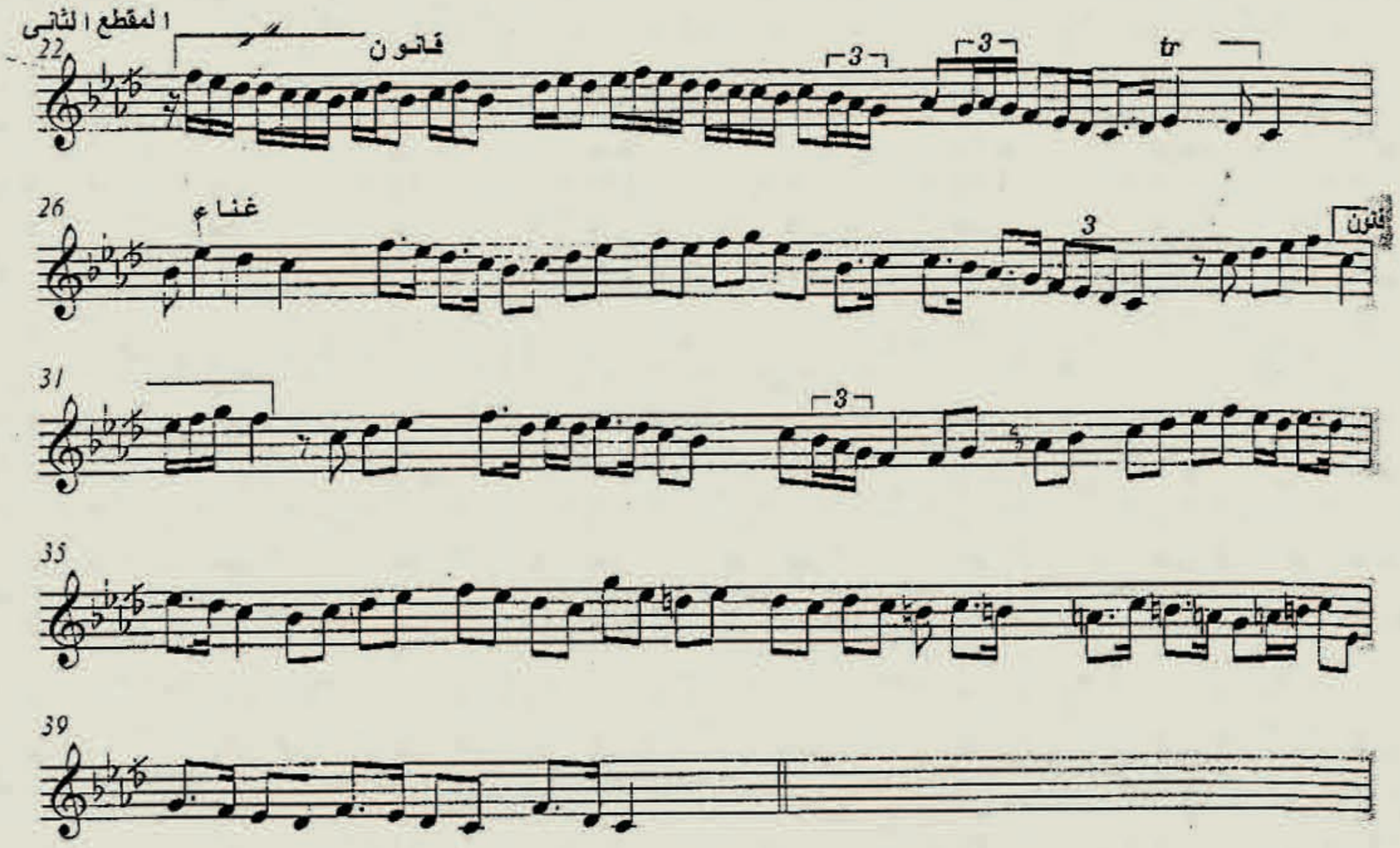
- المقطع الموسيقي الأول:



فيه يبدأ المغنى بأداء اليالى فى مقام التقاسيم نفسه وهو مقام الحجازكاركورد، وينتهى بقفلة غنائية محكمة.
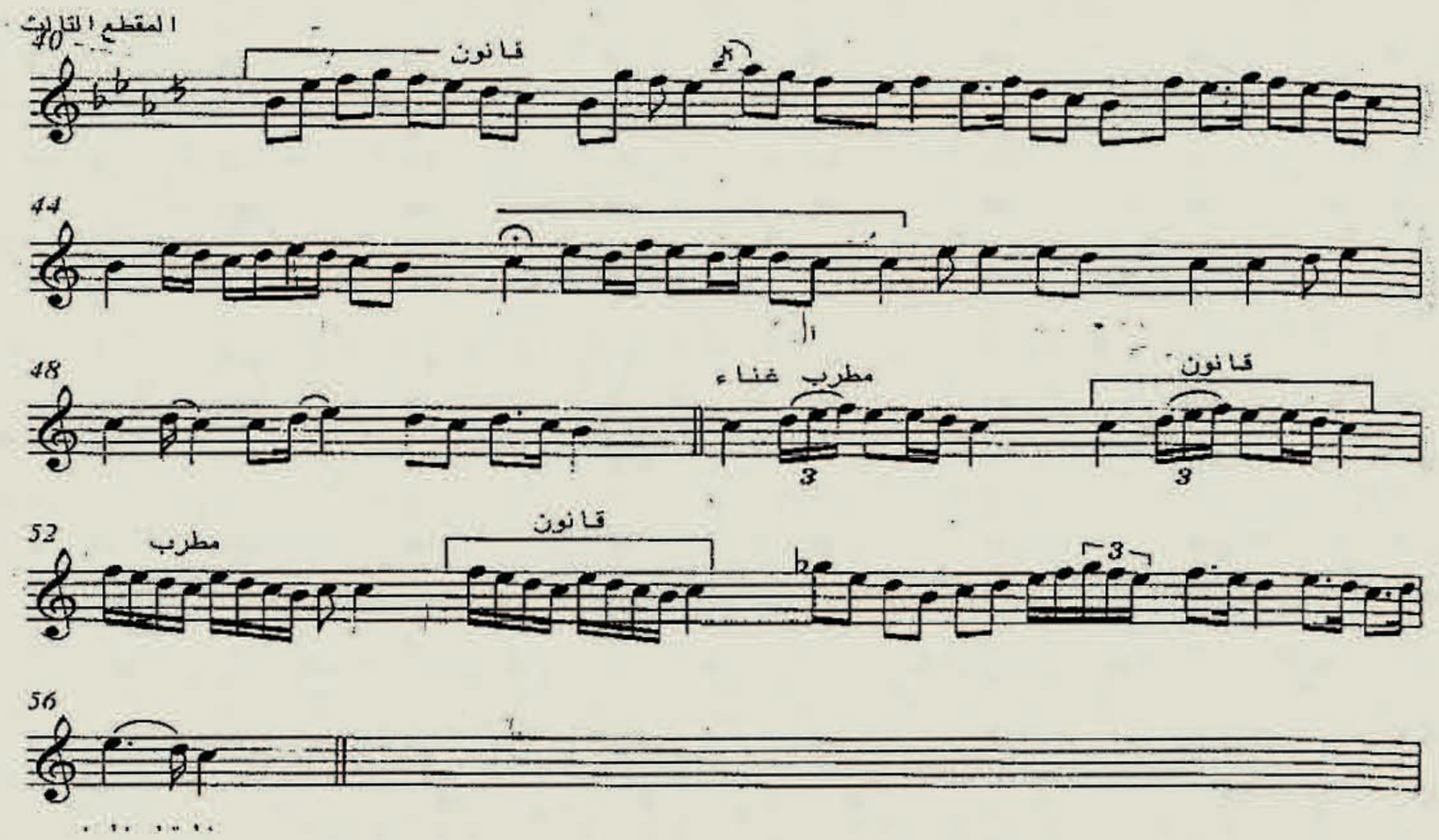
- المقطع الموسيقى الثانى:

يبدأ المقطع الغنائى الثانى من الموال بفاصل موسيقى قصير، ويستكمل المغنى أداء الليالى فى منطقة الجوابات لمقام البياتى المصور على درجة الراست، مع لمس مقام النهاوند، ثم العودة لاستعراض مقام البياتى مصورًا على درجة الراست مرة أخرى.



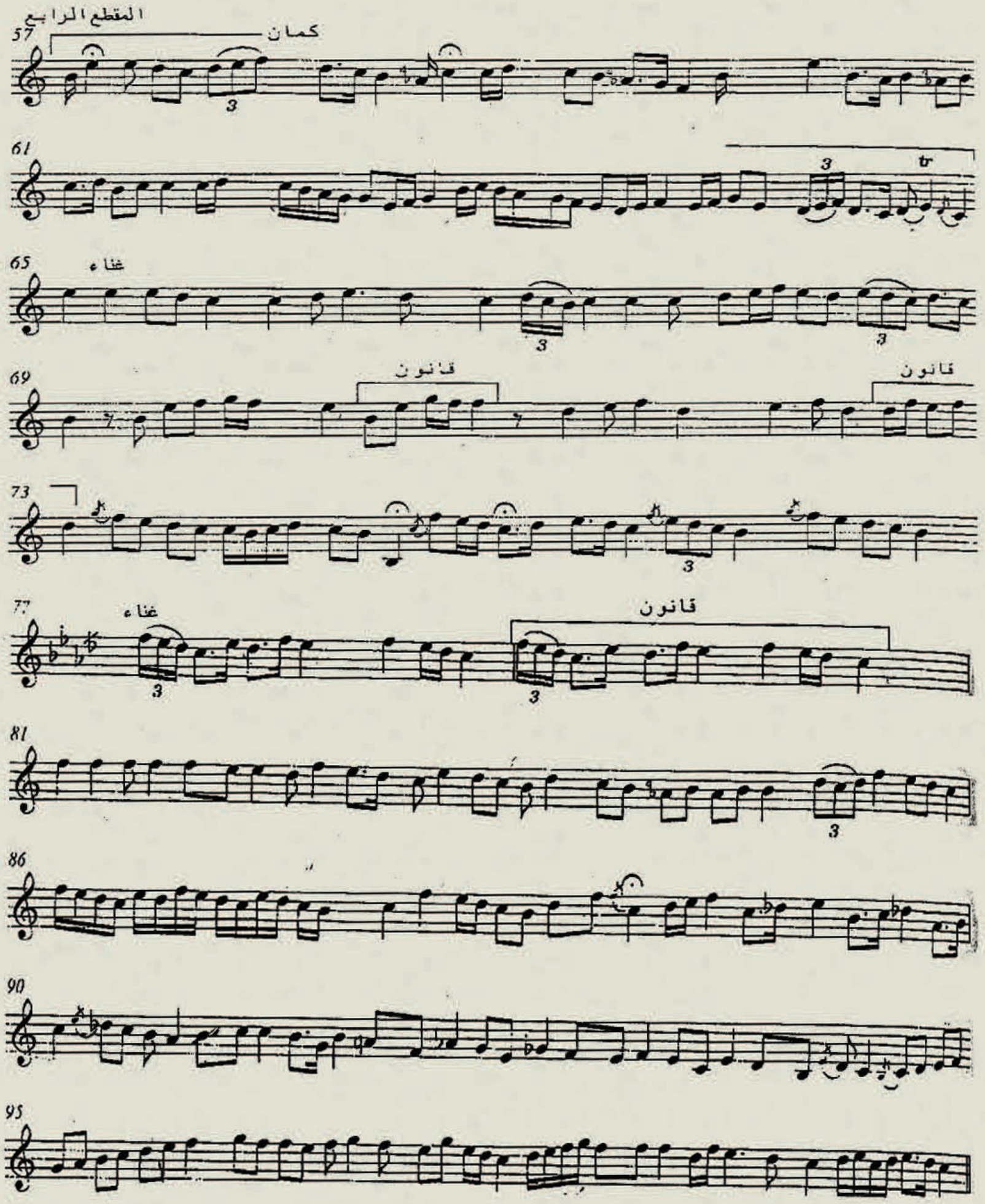
- المقطع الموسيقى الثالث:

يبدأ المقطع الثالث من الموال بفاصل موسيقى قصير لآلة القانون فى مقام البياتى المصور على درجة الراست مع الركوز على درجة الكردان، ويبدأ المغنى فى أداء الموال (البيت الشعرى الأول) فى حوار متبادل بينه وبين عازف القانون فى المقام الموسيقى نفسه (البياتى على درجة الراست).



- المقطع الموسيقى الرابع:
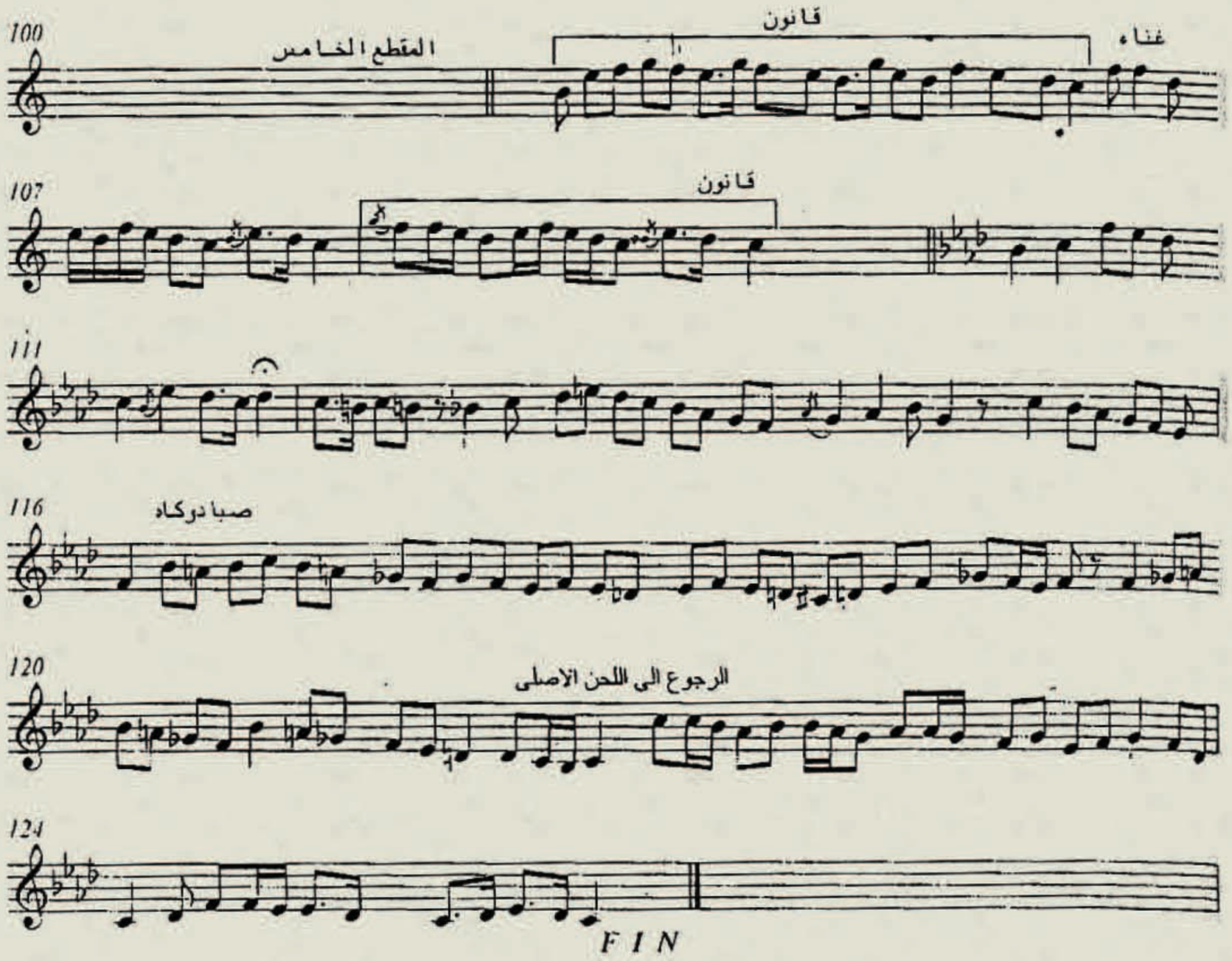
يبدأ بفاصل موسيقى لعازف الكمان فى مقام البياتى مصورًا على درجة الراست ويستمر أداء المغنى بمصاحبة آلة الكمان باستخدام أسلوب المحاكاة، وذلك فى تتابع إيقاعى هابط يبرز المسار اللحنى لمقام الحجازكاركورد، مع ملاحظة وجود تلوين كروماتى وتتابع سلمى صاعد لمقام البياتى المصور على درجة الراست، الذى يختتم به المغنى هذا الجزء من الموال.





- المقطع الموسيقى الخامس:

يبدأ المقطع الموسيقى الخامس من الموال بفاصل قصير لآلة القانون فى مقام البياتى المصور على درجة الكردان، ويتسلم المغنى الغناء فى المقام نفسه، ويتجول لحنيًا فى محاولة العودة للمقام الأساسى للموال وهو مقام الحجازكاركورد ويلمس المغنى مقام النهاوند ذا الإحساس المصور على درجة الجهاركاه، ثم ينتقل بالمسار اللحنى إلى مقام الصبا على الدوكاه، مع لمس مقام الصبا بوسليك، والعودة إلى مقام الصبا، ثم العودة مرة أخرى والركوز على درجة الأساس لمقام الحجازكاركورد وهو المقام الرئيس للموال.



إن مراجعة سريعة للمقامات الموسيقية المتعددة التى تجول فيها «محمد عبدالوهاب»، وهى مقامات الحجازكاركورد والبياتى والنهاوند والصبا، تكشف عن خيال موسيقى خصب ورحب، وعن تمكن فى أداء هذه المقامات مصورة على درجات غير درجاتها الأصلية، وذلك فى طبقات صوتية حادة ومتوسطة وخفيضة ما يكشف عن إمكانية صوتية واسعة وتمكن وفهم لآليات التحويل من مقام لآخر، وهو ما يكشف عن التوجه والتكوين والهدف الذى يرمى إليه «محمد عبدالوهاب» بصفته مطربًا قديرًا فى الغناء التقليدى.

ويلاحظ أيضًا أن عبدالوهاب لم يلتزم فى تقسيمه للمقاطع الغنائية بحيث يكون كل مقطع موسيقى مشتملًا على شطر شعرى من الموال، ولكنه استغرق فى أداء الليالى فى المقطعين الموسيقيين الأول والثانى، ثم جاء المقطع الموسيقى الثالث مواكبًا للشطر الشعرى الأول (اللى انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)، مع تكرار مفردة (اللى انكتب ثلاث مرات) ثم يؤدى الجملة كاملة لتأكيد المعنى مكررًا مفردة (لازم) ثلاث مرات، ويضم المقطع الموسيقى الرابع

الثلاثة أشطر الأُول من الموال، وهى (اللى انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)، مع إعادة (اللى انكتب ع الجبين)، وتكرار (لازم) ثلاث مرات، ثم يستكمل (تشوفه العين) ثم يكرر (وعدك) ثلاث مرات، ويستكمل (وعدك ومكتوبك)، ثم يكرر(يا قلبى) ثلاث مرات، ويستكمل (كان مخبى فين) مع التكرار ثلاث مرات، ثم يستكمل (إن كان ده قسمتك بختك أجيبه منين).

ويتضمن المقطع الموسيقى الخامس من الموال تكرارًا للشطر الشعرى الثالث (إن كان ده قسمتك بختك أجيبه منين)، ويمضى إلى الشطر الشعرى الرابع (سلم أمورك يا قلبى وامتثل لله)، مع تكرار (وامتثل لله) ثلاث مرات، ثم يمضى إلى الشطر الشعرى الخامس والمتكرر فى الصياغة الشعرية (واللى انكتب ع الجبين لازم تشوفه العين)، وهو بمثابة الغطاء أو الطاقية، ومن الناحية الموسيقية القفلة أو النهاية.

ومن هذا أيضًا يتبين أن عبدالوهاب انصب حرصه الأساسى على استخدام النص الأدبى لخدمة وتفاعل الأداء الغنائى الموسيقى، وليس العكس.

- الموال بين السياق الشعبى والسياق التقليدى:

لعله من الضرورى أن نشير إلى ثمة اختلاف من الناحية الموسيقية بين أداء الموال فى السياق الشعبى وأدائه فى سياق الغناء التقليدى، وما نقصده بالغناء التقليدى هو ذلك الغناء المرتجل أو الملحن فى شكل الموال وذلك من قبل مطربى الغناء التقليدى أو الشائع، والذين يقدمون الموال كجزء من برامجهم الأدائية كتعبير أو إشارة إلى تمكنهم فى الصنعة الفنية والثقافة الموسيقية، وكذلك للتفاعل مع الجماهير، وذلك من خلال التغنى بـ «يا ليل يا عين» أو تحويل بعض أجزاء أغنياتهم إلى جزء مرتجل فى شكل الموال، أو بدء أدائهم الغنائى الجماهيرى الحى بموال يمهدون به لبقية فقرات برنامجهم، وتصاحبهم فرق موسيقية تقليدية تتكون من آلات التخت المعروفة وهى: العود والقانون والناى والكمان والطبلة والرق، تقوم كلها أو بعض عازفيها البارعين بمصاحبة هؤلاء المغنين وتبادل الحوار الموسيقى معهم فيما يعرف بـ «الترجمة»، وكذلك التمهيد لغنائهم بجملة موسيقية قصيرة تؤكد المقام الموسيقى الذى يريدون الغناء فيه.



وعلى حين تمثل الموسيقى همًا أساسيًا لهؤلاء المغنين باعتبارهم ينتمون إلى الوسط الموسيقى المحترف، ربما يشكل النص الأدبى مرحلة تالية فى اهتمامهم.

ويذكر أحمد على مرسى فى كتابه **الأغنية الشعبية**، وفى سياق حديثه عن العلاقة بين اللحن والكلمات بالنسبة للمغنى الشعبى: إن النص الذى يغنيه المغنى مهم للغاية، ودور اللحن هو أن يحمل النص وأن يضيف إليه قدرًا من التميز الذى يجعله عندما يغنى يبدو مختلفًا وأكثر جمالًا منه عندما يتلى بشكل عادى[١٩]، إن النص الشعرى يحتل الجانب الأكبر من اهتمامه وعنايته، وإن اللحن بالنسبة للمغنى الشعبى يمثل أحد الطرق الرئيسة التى يؤثر بها فى مستمعيه؛ حيث يهتم المغنى الشعبى بكلمات الأغانى أكثر من اهتمامه بالموسيقى[٢٠]. ويشير فى ملاحظاته أن كثيرًا من المغنين الشعبيين لا يستطيعون

أداء الألحان دون الكلمات، ويؤكد أنه لم يصادف مغنيًا واحدًا قبل هذا أو كان قادرًا عليه.

إن هذه الملاحظة غاية فى الأهمية، وتؤسس لاختلاف مهم بين المغنى الشعبى، وبخاصة مغنى الموال، والمغنى التقليدى أو الدارج الذى يتأسس تكوينه الفنى على خلفية موسيقية، وهو ما اختبرناه مرارًا وتكرارًا، فالفنان الشعبى يستند فى استدعاء محفوظه الفنى على آلية لغوية شعرية، فى حين يستند الموسيقى على آلية موسيقية تعتمد على الجملة الموسيقية بعنصريها الإيقاعى والمقامى.

ومن هذا المنطلق فإن مغنِّى الموال الشعبى غالبًا ما يقومون بتأليف ما يقدمون من مواويل، ولديهم القدرة على النسج الآنى فى مجال الكلمة الشعرية، وربما يستدعون أبنية متراكمة فى محفوظهم الشعرى مع إمكانية وبراعة تتيح لهم تغيير القوافى لتعبر عن مواقف متباينة من قبل الترحيب ببعض الضيوف من ذوى الحيثية والأهمية؛ حيث يستدعى المغنى الشعبى من محفوظه مع بعض التصرف باستخداف اسم الشخص المراد الترحيب به؛ حيث يضفى عليه خصالًا وصفات تلقى احترام وتقدير الجماعة الشعبية، وقد يكون الموقف مغايرًا؛ حيث يعبر المغنى عن استيائه من عدم إصغاء بعض الحضور فيرتجل وفق الآلية السالف ذكرها أبياتًا لزجر هؤلاء.

وعلى النقيض؛ فإن مغنى الموال فى الجانب الفنى الموسيقى يعتمد آلية تستدعى محفوظه النغمى، ومن ثم يكون إبداعه منصبًا بالأساس على التنوع اللحنى والقدرة على توليد الجمل اللحنية والانتقال بين المقامات الموسيقية، وذلك وفق ما تسمح به ملكاته الارتجالية المرتكزة على التراكم النغمى فى ذاكرته الفنية، وكذلك وفق إمكاناته الصوتية وخبراته الأدائية وثقافته الموسيقية وقدرته على التعبير عن النص الأدبى من خلال تقديمه غنائيًا فى حلة نغمية موفقة، وفى محاولة دائبة للاستفادة المثلى من الانتقالات المقامية، والتنقل بين مناطق القرارات والجوبات لتأكيد إمكاناته الصوتية وقدرته الأدائية بعناصرها المتعددة.



ولعل النماذج الواردة فى سياق هذا البحث تؤكد هذه الفكرة؛ حيث نلاحظ اهتمام المغنى الشعبى بالجانب الشعرى وما يحتويه من قيم وأفكار يحرص على توصيلها لمستمعيه دون إغراق فى الصنعة الغنائية والموسيقية؛ حيث لوحظ اعتماد المغنى الشعبى على تركيبة نغمية فى حدود خمس نغمات (طابع المقام)، أو أربع نغمات (جنس مقام)، وهو ما سوف يتضح فى التحليل الموسيقى لموال «طلعت فوق السطوح» لبدرية السيد، وموال «طلعت بره الخلا» لجمالات شيحة، وموال «لغانى لاغيته» ليوسف شتا.

فى حين نجد فى موال «اللى انكتب ع الجبين» لمحمد عبدالوهاب، وهو بالتأكيد يندرج فى سياق الغناء التقليدى- وربما يعد نموذجًا فى هذا المجال- نجد حبكة فى الصياغة اللحنية، واتساعًا فى المساحة الصوتية وبراعة لافتة فى الأداء الغنائى، وحضورًا للحوار الموسيقى بين المغنى والعازفين المصاحبين له، ولعل هذا يؤكد ما أشرنا إليه من وجود اختلاف بين المغنى الشعبى والمغنى التقليدى.

ثمة ملاحظة ربما كانت جديرة بالعرض فى سياق المقارنة بين أداء الموال فى السياق الشعبى وأدائه فى سياق الموسيقى التقليدية، وهذه الملاحظة تتعلق ببداية غناء الموال بكلمة «يا ليل يا عين»؛ حيث لوحظ أن الفنان الشعبى لا

يستخدم غالبًا «يا ليل يا عين» فى بداية غنائه الموال، بل يبدأ مباشرة غناء النص الأدبى للموال، وربما يشذ عن هذا الفنان الشعبى «محمد طه»؛ حيث يبدأ بـ «يا ليل يا عين» بطريقته الخاصة المتميزة، وعلى العكس نجد المغنين فى سياق الموسيقى التقليدية غالبًا ما يبدأون غنائهم للموال بـ «يا ليل يا عين» وربما تدلل على ذلك كل مواويل «محمد عبدالوهاب».

ومما هو معروف أن أداء الموال فى الموسيقى التقليدية يكون فرديًا؛ حيث يقوم المطرب بالأداء الغنائى فقط دون أن يشاركه فى ذلك مطرب آخر، وتظل المشاركة أو الحوار الموسيقى بين المطرب والعازف أو العازفين المصاحبين له، غير أنه «يبدو أن تقليدًا كان سائدًا بين مغنى الموال فى السياق الشعبى، وهو أن يتم غناء الموال، بالتناوب بين اثنين أو ثلاثة من المؤدين، وكان المؤدون حينما يجتمعون لغناء الموال، يختارون موضوعًا أو عدة موضوعات للغناء، فإذا بدأ أحد المغنين القولة على الطبيب غنى رفيقه أو رفيقاه فى الموضوع نفسه».

ولعله من المهم أن نشير إلى أن جل الأداء الغنائى للموال- سواء فى السياق الشعبى أو السياق التقليدى- فى المرحلة الراهنة، يفتقر إلى ما يعنيه الارتجال بمفهومه العلمى وتقاليده الفنية المتعارف عليها، وأن ما يقدم قد يعده المتلقى ارتجالًا باعتبارها المرة الأولى التى يستمع فيها لهذا المغنى أو تلك المغنية، غير أن المستمع الخبير والمهتم والمتابع سوف يدرك أننا ندور فى فلك مغلق يطلق عليه «الموال الملحن».

الهـــوامـــش

(١) **موال الصبر**، أداء شفيق جلال، موال شائع مجهول المؤلف ، http://www.dailymotion.com/video، انظر أيضًا:

أحمد على مرسى، **الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

(٢) من أشعار بيرم التونسى، وألحان زكريا أحمد، وغناء السيدة أم كلثوم.

- يلاحظ أن القاف قلبت فى النطق جيم (يا خالجى «يا خالقى»- خلجت «خلقت»).

(٣) رضا محسن حمود، الفنون الشعرية غير المعربة - ١ المواليا ، منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية - السلسلة الفولكلورية (١٠)، ١٩٧٦، ص ٧٠ .

(٤) ناهد أحمد حافظ، الأغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين،«رسالة دكتوراه- غير منشورة- القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٧.

(٥) موال ليوسف شتا، الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت).

(٦) من تسجيلات يوسف شتا.

(٧) انظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، مكتبة غريب، ط٣، القاهرة،

(٨) انظر: أحمد على مرسى، مرجع سابق.

(٩) موال للمنشد الشيخ ماجد عبدالباسط حرك، الجامع: محمد شبانة، مولد السيد أحمد البدوى، طنطا، ٢٠٠٨/١٠/٢٢.

(١٠) شاكر عبدالحميد، **التفضيل الجمالى.. دراسة فى سيكولوجية التذوق الفنى**، عالم المعرفة، ع٢٦٧، الكويت، مارس٢٠٠١، ص ٢٨٧، ٢٨٨. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٢٤٧.

(١١) محمد شبانة، أغانى الضمة فى بورسعيد، المركز القومى للموسيقى والمسرح والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١٧٣.

(١٢) أحمد على مرسى، مرجع سابق، ص ٣٥٥ : ٣٦١.

(١٣) انظر: مصطفى محمد عبدالحليم، **أساليب أداء مطربات الغناء الشعبى (البلدى) فى مصر**، رسالة ماجستير

غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠١٣، ص٢١٩- ٢٩٧.

(١٤) محمد عمران، **سيد المغنى الموال**، المركز المصرى للثقافة والفنون، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٣٢.

(١٥) انظر: طارق يوسف إبراهيم، **الأساليب المختلفة لأداء الموال عند بعض كبار المؤدين**، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥.

(١٦) كلمات الشاعر: حسين السيد، ألحان وغناء: محمد عبدالوهاب.

(١٧) انظر: أحمد محمد إبراهيم، **تنمية مهارات الارتجال لدارسى العود من خلال الموال عند محمد عبدالوهاب**، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٩.

(١٨) أحمد على مرسى، مرجع سابق، ص ١٥٢.

(١٩) المرجع نفسه، ص٨٣.

(٢٠) إبراهيم عبدالحافظ، **الفنون الأدائية الشعبية دراسة فى ديناميات التغير**، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٧٣.

المصادر والمراجع

أولًا المصادر:

- الأرشيف القومى للمأثورات الشعبية، **موال للمنشد الشيخ ماجد عبدالباسط حرك**، ضمن حوار مع المنشد أجراه الجامع محمد شبانة، مولد السيد أحمد البدوى، طنطا، ٢٠٠٨/١٠/٢٢.

ثانيًا المراجع:

- أحمد على مرسى، **الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.
- أحمد محمد إبراهيم، **تنمية مهارات الارتجال لدارسى آلة العود من خلال الموال عند محمد عبدالوهاب**، رسالةماجستير غير منشورة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٩.
- إبراهيم عبدالحافظ، **الفنون الأدائية الشعبية دراسة فى ديناميات التغير**، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، ٢٠٠٤.
- زين نصار، **الصيغ الغنائية فى الموسيقى العربية**، مجلة الفنون، ع ٦٤، القاهرة، صيف ١٩٩٧.
- شاكر عبدالحميد، **التفضيل الجمالى دراسة فى سيكولوجية التذوق الفنى**، عالم المعرفة، ع٢٦٧، الكويت، مارس ٢٠٠١ .
- شفيق جلال: **موال الصبر**.
- **الشبكة الدولية للمعلومات الإنترنت**: http://www.dailymotion.com/video،
- طارق يوسف إبراهيم، **الأساليب المختلفة لأداء الموال عند بعض كبار المؤدين**، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥.
- محمد السيد شبانة، **أغانى الضمة فى بور سعيد**: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٦.

- محمد عمران، **سيد المغنى الموال**، المركز المصرى للثقافة والفنون، القاهرة، ٢٠٠٨.
- مصطفى محمد عبدالحليم، **أساليب أداء مطربات الغناء الشعبى (البلدى) فى مصر**، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة،٢٠١٣.
- نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى**، مكتبة غريب، ط٣، القاهرة، ١٩٨٣.
- ناهد أحمد حافظ، **الأغنية المصرية وتطورها خلال القرن التاسع عشر والعشرين**، رسالة دكتوراه- غير منشورة، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٧٧.





رجل من مصر، عام ١٨٩٠م

محمد حسن عبدالحافظ



رمزية الإعاقة في الثقافة الشعبية

١. رمزية الإعاقة فى المثل الشعبى

يرتكز فهم مجال «الإعاقة» على المجال الطبى، بينما يخفت فهمه على الصعيد الاجتماعى، ويكاد ينعدم على الصعيد الثقافى، بالرغم من أهميتهما، بل إن طرح مسألة الإعاقة على الثقافة الشعبية يدفع الفولكلوريين إلى الهرب أو الانسحاب خجلًا؛ ذلك لأن التصور المكرَّس لدى كثير منهم يتمثل فى أن المأثورات الشعبية تحتشد بتعبيرات فائقة القسوة تجاه مختلف أنواع الإعاقة، غالبًا ما تطغى على أذهانهم ألفاظ المثل الشعبى الذى اطلعوا عليه بحكم التخصص: «إن شُفْتْ أَعْمَى دِبُّه، وخُدْ عَشَاهْ من عِبُّه، ما نْتَشْ أَرْحَمْ من رَبُّه»[١]. بالطبع، فإن الوقوف عند حدود اللفظ فى المثل الشعبى، دون الوعى بالمعانى والدلالات الرمزية التى تنتجها سياقات المثل عبر أفعال تأويلية، هو خطأ فادح من قِبَلْ النخب، والأفدح عندما يقع بعض المتخصصين- فى التحليل الفولكلورى، أو غيره- فى شَرَك انتزاع المثل من سياقات تداوله[٢] ؛ حيث يُساق بمعزل عن المواقف الإنسانية المعيشة (أو الافتراضية)، ويُستغرق فى فهم مغزاه عبر تفسير ضيق انطلاقًا من ألفاظه، دون غوص فى جوهره، وليس هذا الجوهر سوى السياقات والمواقف المتعددة والمتكررة والمتناظرة التى تستدعى المثل، وتستحضره، وتمنحه كينونته ووظيفته.

لا تنحصر المقاربة اللفظية فى سرد الأمثال التى تنطوى على ألفاظ الإعاقة فحسب (وهى محدودة، قياسًا بحجم تداول الأمثال الشعبية على الصعيد العام)، بل تتعداها إلى الأمثال الشعبية التى تشى ألفاظها بقيم سلبية تجاه النساء، وأخرى بقيم سلبية تجاه الرجال، وأخرى تجاه الأطفال، وتجاه العجائز، وتجاه بعض المهنيين.. إلخ، بل كثيرًا ما تُحاكم الأمثال من منظور الفكر الدينى، لنجد معظمها- إن لم يكن كلها- يدخل فى تصنيفات الكفر أو الشرك أو الحرام أو المكروه، وكثير من الأفكار النخبوية تضع يدها على التناقضات فى الأمثال الشعبية، وعلى التمييز ضد المرأة، وعلى الخضوع والإذعان وطاعة الحاكم المستبد.. إلخ، حتى صار المثل الشعبى- كغيره من النتاجات الإبداعية الشعبية- مجالاً مستباحًا يُعاد فيه إنتاج الأفكار الإيديولوجية، بوصفها وعيًا زائفًا بالثقافة الشعبية وأصحابها.

من مثالب تلك المقاربات كذلك؛ ردّ هذا المثل الشعبى، أو ذاك، إلى عموم الجماعة الشعبية، أو تعميمه على مختلف الجماعات الاجتماعية على نحو مطلق، بينما وجهٌ من وجوه «سياق المثل»؛ انتماؤه إلى طيف، أو بعض أطياف، من المجتمع الأهلى، فثمة أمثال تنتسب إنتاجًا وتداولاً إلى النساء، وأخرى إلى الرجال، وأخرى إلى جماعات حرفيّة ومهنية، وأخرى إلى أماكن ونواحٍ ديموجرافية.. إلخ. ولكل طيف منها حقول دلالية ورمزية خاصة به.

وفقًا لذلك، فإن المقاربات البلاغية للأمثال التى تنطوى على ألفاظ الإعاقة تفضى إلى ما تنتجه تلك الأمثال- فى سياق مقتضى الحال- من معانٍ وقيم رمزية أبعد ما تكون عن الإعاقة. لا تحمل الأمثال الشعبية التى تنطوى على ألفاظ الإعاقة معانى قصدية مسيئة لـ«ذوى الإعاقة»، وإن وردت فيها ألفاظ الإعاقة واضحة وصريحة فى تركيب يشى ظاهريًّا بأنه مسىء أو عنيف. تمامًا كما يشى مختلف الألفاظ التى تحيل- فى التصور الذهنى اللفظى- إلى صور أيقونية ودلائل إشارية مباشرة، دون إنتاج دلالات رمزية، جمالية وبلاغية.

بوسعنا رصد عشرات الأمثال التى تحمل ألفاظ الإعاقة والمعاقين («أصحاب العاهات» فى خطاب أحمد تيمور باشا الذى يميل- فى الأغلب الأعم- إلى اعتماد اللفظ فى تفسير المثل الشعبى، بل تتمثل بؤرة تركيزه فى هذا الكتاب فى إعادة الألفاظ العامية إلى رشدها وصوابها اللغوى المعيارى، أو إلى ما يسمى بـ «الفصحى»)، مثل: «إيش غرض الأعمى؟ قال: قُفَّةْ عيون»، و«خاطر الأعمى قُفَّةْ عيون[٣]». فى سياقات تداول أشباه هذه الأمثال، نجد أنها تطلق- بصفة عامة- على الحرمان من شىء، ليس بالضرورة أن يكون الإبصار تحديدًا، فلكلٍّ أمنية بحسب حاله. ويقول المثل: «إن شُفْتْ من جوّه، بِكيت لَمّا اتعميت»[٤]، وتتمثل الدلالة السياقية العامة لهذا المثل فى أن المتكلم يلفت وعى المتلقى إلى باطنه المناقض لظاهره، ولسان حاله يقول: إنك إن جاوزت حدود ظاهرى إلى عمق باطنى، وعيت بالمفارقة، ولبكيت تضامنًا أو تفاعلاً أو حزنًا على حقيقة حالى، ويستعير ضارب المثل- فى إنتاجه للدلالة الرمزية للمثل- أيقونة فَقْدِ البصر من أثر البكاء حزنًا؛ ليعمق المتكلم التفاته البلاغى. ويقول المثل: «دارت الدُّوْرَة عليكِ يا عورة[٥]» ؛ أى إن الإنسان الذى يرصد أخطاء الآخرين تدور الأيام عليه، فيجد من يرصد أخطاءه. وأيضًا: «تغور العورة بفدانها[٦]»، المدلول الرمزى: لا يمحو المال أو الجاه علامات العَوَار، دون أن يكون العَوَار هنا ذا مدلول مادى حصرًا.

ونجد أمثالًا عن الخَرَس، مثل: «أم الأخرس تِعْرَفْ بِـ لُغْى ابنها» و«الخَرْسَه تِعْرَفْ بـ لَغِى ابنها»، والمعنى السياقى الدارج لهذا المثل- على تعدد روايته- أن الأم أقدر الناس على فهم

ابنها، وأوعى من فهم الأغيار له ولها. ويضرب- فى حقله السياقى العام- للذى يمتلك القدرة على فهم من/ ما لا يفهمه الناس.

أما المثل:«إن شُفْتْ أَعْمَى دِبُّه، وخُدْ عَشَاهْ من عِبُّه، ما نتاش أرحم من ربُّه»، فقد قمت بأدائه فى مناسبات وسياقات متعددة إلى آخرين متعددى المواقع الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، فبجانب القلة القليلة جدًا التى مرَّ عليها المثل، وبالكاد يتذكرونه، بدت استجابات من لم يعرفوا المثل لافتة للوعى (وليس للنظر):

يا ساتر- أول مره أعرفه- أول مره أسمعه- إيه دا إيه دا- يا خبر- إيه الفظاظة دى- فى كدا!.. إلخ.

أليست استجابات تلقى المثل (المصدومة؛ المستغربة؛ الضديَّة) هذه، هى بالضبط إحدى صور التلقى التى يستهدفها المثل؟

خل أنك- عبر قيم براجماتية تتبناها- تدفعنى- بوصفى لصًّا محرومًا أو طامعًا- إلى السطو على شىء وحيد يملكه إنسان قليل الحيلة، عاجز عن حماية نفسه، بل تدفعنى إلى انتهاك حقه بشرعية مطلقة، تفرضها قوة، أو سلطة ما، ترانى أملكها، فتقول لى فى هذا السياق: «إن شفت الأعمى دبُّه، وخد عشاه من عبُّه، ما نتاش أرحم عليه من ربُّه». علينا أن نفكر فى حجم اللحظات التى يضرب فيها المثل الشعبى، وفى حدود دائرته الاجتماعية التى تتبنى قيمه، وفى كنه أطرافه ورموزه: من الشوَّاف؟ من الأعمى؟ من الآخذ غصبًا؟ من الرب؟

تمثل المعالجة السطحية، غير البلاغية، لنص المثل الشعبى، صورة رمزية للعجز عن معرفة المغزى العميق الذى تنطوى عليه عشرات الأمثال الشعبية التى أبدعها الإنسان المصرى، وورَّث بها «الحكمة» جيلاً بعد جيل بعد جيل، أودع فيها منظومة متكاملة من القيم الرمزية التى يغوص مغزاها فى أعماق التأويلات. لذلك، يخرج المثل الشعبى عن المدار التعليمى القصدى التلقينى المباشر، ليسكن فى رحاب التمثيل الرمزى والبلاغى والاستعارى لمواقف الحياة بحلوها ومرها وخيرها وشرها وتناقضاتها.

يمثل قصر النظر إلى «الإعاقة» (أليس قصر النظر- فى هذا السياق- مجازيًّا؟) بوصفها «عاهات جسدية» انحصارًا ماديًّا للإعاقة، وتغييبًا مطلقًا لمجالها الثقافى غير المادى؛ ذلك لأن المدخل الثقافى يغيب عن الإسهام مفاهيميًّا وإبداعيًّا فى شؤون الوقائع الإنسانية، ليس لأن الثقافة عاجزة عن أداء هذا الدور؛ بل لأننا معاقون عن الإسهام بالثقافة فى الشؤون الإنسانية، وفى مجالات حياتنا.

٢. المعاق مبدعًا

يؤكد بول زومتور، أن تاريخ الشعر الشفهى عبر العالم يكشف لنا عن أحد الثوابت التى اكتسبت- فى إطار نظام عتيق للمخيلة الجمعية- قيمة طقسية واجتماعية قوية، وهى: كف بصر كثير من الشعراء والرواة والمنشدين [٨]. ويشير عبدالحميد يونس إلى نبوغ المكفوفين فى الترتيل والإنشاد والتوقيع الموسيقى، وكانوا ينصرفون لهذه المهنة انصرافًا دينيًّا أو شبه دينى [٩].

«هوميروس» الذى تنسب إليه واحدة من أروع النفائس الأدبية فى التراث الثقافى الإنسانى (ملحمتا الإلياذة والأوديسا اللتان نسج على منوالهما الشعراء فيرجيل باللاتينية ودانتى بالإيطالية وملتون بالإنجليزية ملاحمهم)، وواحدة من أهم الأساطير المؤسِّسة للحلقات الحضارية الأوروبية، المتمددة فى الذاكرة الإنسانية؛ لا تكتفى الموسوعات والمصنفات بوصفه بالشاعر الإغريقى العظيم- المشكوك فى وجوده، لكنه وُجِدَ بالفعل وبالقوة-، بل تصفه بأنه الشاعر الأعمى، بل إن لفظ هوميروس ليس له إلا دلالة لغوية واحدة: «الأعمى»[١٠].

يؤكد بورخيس أنه إذا كان هوميروس ضريرًا- حسب ما يروى التراث الإغريقى- فإن فى ذلك ضربًا من التأكيد على أولوية الشفهية والغنائية الشعرية- أى الموسيقى والكلام- على ما هو مرئى، ذلك لأن الكلام فى حالته الأولية ينطوى على قدرة فائقة على التجريد المكتنز بالطاقة الخيالية [١١].

يعزو التراث الصينى إلى بعض الموسيقيين المكفوفين نصيبًا فى نشر القصائد المجموعة فى المنتخبات القديمة الموسومة بكتاب **شى كينج Che King**. أما التراث اليابانى، فيرجع ذيوع **سيرة «التايرا» Taira** الملحمية منذ القرن الثالث عشر الميلادى، إلى منشدين مكفوفين، وطالما عرفت اليابان برواة الملاحم المكفوفين. شبه القارة الإيبرية، ومن بعدها أمريكا اللاتينية، قامتا أكثر من غيرهما من أرجاء العالم الغربى بإعلان شأن تلك الوظيفة الغامضة التى يؤديها الأعمى؛ فمنذ القرن الرابع عشر الميلادى وكلمة ciego الإسبانية (أعمى)، قد تحورت لتشير إلى كل مغنٍ شعبى[١٢].

أما فى إفريقيا، فيذكر «ب. ألكسندر» أن المنشدين الأكفاء كثيرون فى الكاميرون؛ حيث يتصور الناس أن الشعراء يدفعون كذلك من لحمهم ثمن الميزة شبه المقدسة المتمثلة فى تمكنهم من الفن الملحمى. ويسوق زومتور أمثلة لرواة عميان أفارقة تمتعوا بشهرة واسعة فى مناطقهم: من غانا (زكريا)، ومالى (باعثمانا)، والكونغو (إيميل ندمبى)[١٣].

يوصف الأعمى فى الثقافة الشعبية المصرية، استنادًا إلى المأثور الصوفى، بـ «كريم العينين»، والأعور بـ «كريم العين». يستدعى هذا التشريف الشعبى ذكر كرماء الأعين المصريين الذين أبدعوا فنًّا وأدبًا وفكرًا، وكان لهم تأثير عميق فى الذاكرة الجمعية: طه حسين، وعبدالحميد يونس، وجابر أبو حسين، وسيد مكاوى، وإمام عيسى، وعمار الشريعى، على سبيل المثال. هم علامة الطاقة لا الإعاقة من جانب، وهم أيقونة الإعاقة الخلّاقة والمبدعة من جانب موازٍ.

خلال سنوات العمل فى جمع السيرة الهلالية ودراستها منذ عام ١٩٩٦، كنت أجد الشاعر المكفوف- كـ «عبدالعاطى نايل[١٤]»- موصوفًا بـ «صاحب العيون الكريمة»، والأعور- كـ الشاعر الشعبى جابر أبو حسين[١٥]- بـ «صاحب العين الكريمة»، وأجد الحكايات التى تدور حول موهبتهم الفنية تفسر موهبتهم بأنها نتيجة إلهام، فـ «عبدالعاطى نايل» كان يرعى الغنم فى أوان العصر، ومرَّ على شجرة برتقال، فسقطت إحدى ثمارها، فمصها، فصار قوَّالًا. أما «جابر أبو حسين»، فقد مرَّ عليه رجل عجوز رثّ الثياب (الخضر عليه السلام)، وسأله حاجة، فاستجاب له أبو حسين عن طيب خاطر، فسأله: هل تريد العطاء فى يدك أم فى فمك؟ فاختار فمه، فصار شاعرًا شعبيًّا عظيمًا.

٣. رمزية الإعاقة فى المأثور الصوفى

تتجلى الأوصاف التشريفية التى تتمسك بها الجماعة الشعبية تجاه المعاقين، بعمق واتساع، فى المأثور الصوفى على وجه الخصوص؛ حيث يحتفى التأمل الصوفى بالقيمة الوجودية والوظيفية الكلية للإنسان العاجز/ المعاق.

ينطوى التصوف على صور رمزية شعبية للدين، والتأمل الصوفى هو نظام إدراكىّ يعتنى بفهم أحوال الإنسان الفرد الظاهرية والباطنية وتشريحها. أما المعاق، فظاهرة موجودة بإرادة واعية غير اعتباطية من الخالق الذى ارتضى لها ظهورًا ناقصًا حسب معايير الكمال الذهنى والعضوى للإنسان، ولكنها قد تحمل كماليات تَرقُّ عن الفهم المعهود لدى العوام أو الأغيار عن الجماعة الصوفية، وهى ظاهرة فى الوجود تكتنز بحكمة ربانية ووظيفة روحية فى محيطها الإنسانى. ولذلك، خلع عليها التأمل الصوفى نعوتًا وأوصافًا تشريفية، بل يكرّس التسليك الروحى الطرفى، على نحو ما، صورة الغياب الإدراكى المحدود بحدود الواقع المادى/ الدنيوى. ومن المأثور عن النبى محمد (صلى الله عليه وسلم) فى مرويات الإرشاد الصوفى أنه قال: «اذكر الله حتى يراك الناس مجنونًا». وكان سيدى سلامة الراضى يقول: «إن الله يحب من عباده الهُبْل» رافعًا هذا الحال بالنسبة، إلى هابيل بن آدم عليه السلام. وتلك الرؤية من رواسخ النظر الصوفى التى لم تنفك عنه فى تدبراته فى خلق الإنسان.

فى سردها لصور ذوى الإعاقة فى أدبيات المتصوفين، تشير نهاد حلمى إلى تصنيفات الصوفية، ولدى باحثيها، للمعاقين، ولأنواع الإعاقة، فى ثلاثة حقول رئيسة[١٦]:

أ.فى معنى الإعاقة الخَلْقية

التعبير	الترجمة الدلالية ـ السياق
طيَّار، من أهل الطيران	إذا كان المعاق من أهل الجذب الباطنى/ الروحى بإقرار أهل الاختصاص (الأولياء).
درويش، مجذوب	
بتاع ربنا	
بركة	
من أهل الله	
طيب، من الطيبين	
فيه شىء لله	
بينه وبين ربنا عمار	

ب.فى معنى الإعاقة والعجز السلوكى الباطنى

التعبير	الترجمة الدلالية ـ السياق
عُتُلّ، بيعتل	من التعابير كثيرة التواتر والاستخدام، فى تبصير المريد بالتوبيخ والمعاتبة.
محبوس فى أنواره، يدور فى	فى وصف المريد الذى إعاقته فتنة أنوار الصلاح
فلك ذاته	توهم الوصول إلى مراده (الله)، ويقال فى شأنه تنفيرًا لإخوانه من حاله: «قرد ملحلح ولا ولى نطع».
نَفَسه مقطوع	فى حال من أعاقته البلايا عن متابعة السير والسلوك.
مِرنَّخ	فى من استعذب التسليم لقبض الهمّ، وبرزت فى سلوكه نوازع الارتكان للعجز.
حَاطِطْ	المعاند لإرشادات الشيخ إصرارًا على ما يرى ورفعه فى الصحة على توجيهات الشيخ.
واقف مع نفسه، ذاته	المعاند لإرشادات الشيخ إصرارًا على ما يرى ورفعه فى الصحة على توجيهات الشيخ.
مِتْلَجِّمْ	فى من تكاثرت عليه الابتلاءات وهو فى محل الاختبار للترقى وإعاقته شهوة خفية فى نفسه، التف على نفسه فى الإقرار بها، أو استكبر عن إطلاع شيخه عليها.
متكعبل، متعطل	تعبير إجمالى لحمولة المعانى السابقة.
واقف مع الدنيا	كحال الواقف مع نفسه.
مأسور(أسير)، ربنا يفك أسره	

ج. فى معنى العماء والإبصار

التعبير	الترجمة الدلالية ـ السياق
من أهل البصيرة	كل من بنى صلاحه على النظر لمراد الله استجاب لأوامره حيث أقامه ربه

من أهل النظر	
من أهل الشَوَفَان	
مطموس على بصيرته	كالغاضب والحاقد والحاسد والمعارض والمعاجز لإرادة الله فيه.
أعمى البصيرة	
ربنا يرفع عن العين غينه	العين هى القلب ونقطة غينها هى التعلق بهوى النفس ولو فى طاعة، وأصل هذه الصورة الرمزية هو ذات المصطفى الكريم التى هى نقطة غين الحقائق الإلهية فى نظرية المعرفة الصوفية، ولكن العقل الصوفى يمتلك سلطة تحريك الصور الذهنية والتعابير والاصطلاحات الأصولية من حقل الإيجاب إلى حقل السلب دون جرح أو تلبيس.
كشَّاف	الرائى يقظة فى بواطن الحضرة أثناء قيامها.
من أهل الكشف	المطلع على خبيئة نفس أو حقيقة أمر أو موجود من الموجودات.
بصره غلب بصيرته	أى حجبه الظاهر عن النفاد إلى الحقيقة.
اختلط بصره ببصيرته	أى أصبح يرى بعينى رأسه ما تراه عين قلبه وذلك لا يكون إلا لأهل التمكين من أفراد الأقطاب كالإمام الشاذلى قُدِسَ سره ميراثًا من جده المصطفى صلوات الله عليه وتسليماته.



إن معانى الإعاقة عند المتصوفين ليست منحصرة فى الإعاقة الجسدية الواضحة؛ إنما يطلق لفظ معاق- فى المضمار الصوفى- على أصحاب الغشاوات الروحية. بينما يُوسم ذوو الإعاقات الحسية والعقلية بصفات تشريفية راقية.

فى مجال «حكايات الأولياء»، وهو نوع من جنس الحكاية الشعبية، يروى عدد من أهالى قرى جهينة وطهطا فى سوهاج، قصة قالوا إنها حدثت فى ستينيات القرن العشرين؛ حيث كان يعيش شاب ينتمى إلى عائلة كبيرة، ويتمثل ثقل عائلته فى أنها تجمع بين قوتين، الأولى: القوة الدينية حيث درس وتخرج عدد كبير من أفراد العائلة فى الأزهر الشريف، والثانية: «كرسى العمودية» الذى كان يورث جيلًا بعد جيل، إلى جانب ما تملكه العائلة من زمام زراعى مميز عن باقى العائلات.

تميز هذا الشاب الذى درس فى الأزهر، ولم يكمل تعليمه نظرًا لسلوكه الذى بدا غريبًا، وغير مهندم، فدائمًا تصدر عنه أفعال مبهمة وعصيّة على فهم الأغيار. أصبح سلوكه وحاله مصدر إزعاج وخجل شديد من قبل العائلة، مما دفع أخوه الذى يصغره بعامين (وهو خريج أزهرى أيضًا) إلى تقييده وحبسه داخل غرفته؛ كى لا يسىء إلى سمعة العائلة؛ لأن أهل البلد أصبحوا يطلقون عليه لقب «عبيط». وأثناء حبسه داخل غرفته، كان ينادى بأعلى صوته على أحد الأولياء مستنجدًا به. وبعد مرور يوم على حبسه، فتحوا الغرفة، فلم يجدوه داخلها.

سافر هذا الشاب تاركًا أسرته، وجاور أحد مقامات الأولياء، وزادت أفعاله التى بدأ يستغربها كل من يراه من أهله، أو ممن لا يعرفونه؛ حيث تجده فجأة يقوم من مجلسه وهو يأكل، ويحمل طبقًا به طعام وخبز، ويتجه إلى مكان ما، ويحفر حفرة فى الأرض، ويضع فيها الطعام والخبز، ثم يردم عليهما وينصرف. وذات مرة، تبعه أحد الأشخاص، وكان يأكل معه، وأخذ يراقبه وهو يحفر الأرض ويضع الطعام والخبز، وبعد انصرافه وانصراف الناس ذهب الرجل، وحفر فى المكان نفسه، لكنه لم يجد أى أثر للطعام أو كسر الخبز.

ومن أفعاله التى تحولت إلى كرامة من بعد: فى يوم من أيام تنقله بين القرى، نزل فجأة من السيارة التى كانت تقله، ووقف على جانب الطريق، وعند مرور سيارة بيجو أجرة أشار إلى سائق السيارة أن يقف، فوقف السائق (وكان يعرفه)، وحدَّد أربعة أشخاص فى السيارة، وطلب منهم النزول فورًا، وتعجب هؤلاء الأشخاص، ورفضوا النزول من السيارة، إلا أن سائق السيارة طلب منهم تنفيذ كلام الشيخ وطاعته، فنزل الأربعة وهم فى غاية الضيق، وأكمل سيره وسط غضب شديد منه، تحركت السيارة، وفى أثناء سيرها تعرضت إلى إطلاق الرصاص، ويموت كل من فيها طلبًا لثأر، ويصل الخبر بعد ذلك للأشخاص الأربعة، فيذهبون إلى الشيخ ويشكروه.

ذات يوم، دخل عليه ابن أخته فى البلدة التى يعيش فيها هو وزوج أخته، وكانت لديهم مشكلة كبيرة فى قضية ما، وتسلموا أمر ضبط وإحضار من النيابة، فقرروا الاختباء عند الشيخ حتى يحين وقت استئناف القضية، وعندما دخلوا عليه قام مهرولاً عليهم وهو يصرخ «النار.. النار ماسكة فى راسكم»، وجاء بإناء به ماء وبدأ يصب الماء على رأس ابن أخته، وزوج أخته، وعندما انتهى من صب الماء قال لهم: «النار إطّفت خلاص»، فإذا بهم بعد أيام يصلهم من محامى العائلة نبأ البراءة فى هذه القضية، بالرغم من أن هذا المحامى كان قد نصحهم بالهرب، لتوقعه إصدار حكم بإدانتهم.

ومن كراماته المتداولة: فى إحدى ليالى الذكر التى كانت تقام فى القرى، كان يجلس فى مجلسه بالساحة المعدة لمشاهدة حلقة الذكر، وإذا بإحدى النساء اللائى كن يتابعن الإنشاد وحركة الرجال فى الساحة من فوق سطح أحد البيوت المطلة على الساحة، تسقط فى وسط الحلقة أمامه تمامًا، وبعد أن أفاقت من صدمة السقوط من أعلى البيت، انتبهت إلى أنها لم تصب بشىء، ولم تتعر إثر سقوطها، بينما الحاضرون الشاهدون على الواقعة يصيحون: الله أكبر.. الله أكبر، اتجهت السيدة نحوه لتقبل يده طالبة منه أن يسامحها، فابتسم وأومأ لها بأن تذهب. كانت السيدة عندما راقبته من فوق السطح، ورأت ملابسه غير المهندمة، قالت على مسمع سيدات بجوارها: «إيه ده، ما لقتوش غير العبيط دا وتجيبوه الليلة!»، وفى اللحظة نفسها رفع ذراعه اليمنى قائلًا: «حَاصْ»، فسقطت السيدة على الفور.



بعد وفاته، وهو فى العقد الثالث من عمره، تسلم مشيخة الطريقة عنه أخوه الأصغر الذى سبق أن حبسه وقيده باعتباره «عبيطًا» لا يشرف العائلة مظهره وسلوكه غير المنضبط فى نظره ونظر الآخرين، هو نفسه من جلس مكانه محبًّا ومريدًا ومخلصًا لذكراه الطيبة، ولكراماته المتداولة على ألسنة الناس فى قرى محافظتى أسيوط وسوهاج، إلى حد أن صيته فاق صيت العائلة القوية الكبيرة نفسها.

٤. إعاقة أم إفقار؟

ما الآليات التى تعمل بموجبها الإعاقة؛ لدى النخب، وفى الوسائط، وفى السياسات.. إلخ؟

بالرغم من أن السؤال يبدو بعيدًا عن تجليات الإعاقة وصورها الرمزية فى الثقافة الشعبية وفنونها وخطاباتها، لكن من المهم الوعى بما تصنعه الثقافة العالمة (الرسمية أو النخبوية أو السائدة) وأجهزتها ومؤسساتها، فى مقابل ما تنطوى عليه الثقافة الشعبية من قيم رمزية بديلة. هل فى الوسع مثلاً مراجعة مفهوم «ذوى الاحتياجات الخاصة»؟ وإلى مراجعة الحيز المفهومى الضيق لـ «الإعاقة» والعجز؟ وإلى مجاوزة حدود التجليات والصور الثابتة والمستقرة للإعاقة والعجز فى التصورات الذهنية العامة (والخاصة)؟[١٧] وإلى التفكير فى ما يمكن أن تمنحه الثقافة الشعبية وفنونها وآدابها من أفكار ملهمة؟ وإلى استلهام الفنون الحديثة: الأدبية والموسيقية والغنائية والتشكيلية والحركية- التى تحظى بالحماية المؤسسية، والذيوع عبر وسائط فاقت كل الحدود القديمة- للقيم الإبداعية الشعبية التى سَمَتْ بالمعاقين، ونفذت إلى الباطن الإعاقى، وأضاءت الجوانب الروحية والجمالية للإعاقة وذويها؟

علينا طرح الأسئلة التى لا تُعد أسئلة تُطرح، وعلينا تحليل ما لا يُعدُّ من باب البيانات والمعلومات، المعمَّمة والمكرَّسة، وما يصنَّف فى خانة الأسطورى، غير المعقول وغير العلمى، بالمعنى الذى طرحته المركزية الأوروبية حول العقل والعلم. ينبغى لنا أن نبدأ بالبحث خارج الخطاب السائد، فى مجال يقع دون المستوى المطلوب من العلمية، وما وراء مقاييس المعرفة القائمة، لنكتشف معارف شعبية وطرائق أصيلة، لنكتشف التجارب الخاصة لمجموعات المهمشين، والدراويش، والسائحين، والفقراء، والنساء، والفلاحين، والأرزقية، والعَجَزَة، وقليلى الحيل، والحكماء المحليين، والرواة الشعبيين، والحكَّائين، وأصحاب الخيال البسطاء، وأصحاب المعارف التى لا تعرفها النخب، لتبين ما فى مأثوراتهم، ومعارفهم، ومقولاتهم، من رؤى أخرى للعالم، وطرائق تصدّ للضغوط والإعاقات. يتعين علينا مفارقة تقاليد الخطاب المهيمن، فنجد أنفسنا فى ذلك المجال الذى احتقره هذا الخطاب؛ أى مجال الجماعات الشعبية، والثقافة الشعبية، لنكتشف ما يكتنز به من معارف مطموسة؛ خبيئة. لنصغى إلى صوت الحكمة يتصاعد من المعارف الشعبية العامية المحلية. لعلنا ننتقل- حينئذ- إلى مرحلة استنباط رؤى جديدة، فيها مزيد من الأصالة، مؤهلة لمجابهة ما فى الواقع من تعقد مستمر، رؤى فيها مزيج عضوى من الروح النقدية والإبداع؛ المنطقى والأسطورى؛ السياسى والشعرى؛ العلمى والجمالى؛ الظاهر والباطن[١٨].

إن استراتيجية الشفقة والإعانة التى تُمارس تجاه المعاقين- بدءًا من تخصيص نسبة الـ ٥٪ من وظائف الدولة، وصولًا إلى الامتيازات التى تمثل، فى معناها العميق، تمييزًا وليس عدلًا أو

دمجًا- تدفع الفقراء، بكثافة، نحو الحصول على شهادة تأهيل المعاقين من الجهة الإدارية المختصة (التى تغير اسم الوزارة التابعة لها مرارًا: الشؤون الاجتماعية، التضامن الاجتماعى، وهلم جرا). فى تقديرى، ليس لدى الفقراء مشكلة فى أن يكونوا معاقين فى الأوراق الرسمية، فليست الإعاقة سُبَّة بالنسبة إليهم، أو لأن الإعاقة المكتوبة أهون من الإفقار الشفهى. بل لا غضاضة من أن يتعرضوا للإعاقة الجسدية فعليًّا فى أية لحظة من لحظات المخاطر التى يمرون بها فى حياتهم اليومية. ليست الإعاقة سُبَّة عند الفقراء المدفوعين دومًا إلى الاستعاقة، هربًا من الإفقار، فالعار هو الفقر، بل العار الجوهرى هو الإفقار؛ ذلك لأن «الفقر» يحظى بصفات تشريفية شعبية ذات جذور صوفية (فـ «الفقر فخر»، و«الفقير إلى الله»، والإنسان الفقير هو الإنسان الغنى بالجمال وبالطبيعة وبالأخلاق وبالتعاضد الاجتماعى). أما الإفقار، فهو المحو العمد لقيمة العدل.

على نحو مجازى وحقيقى فى آن، فإن عارنا الصريح هو فى الإفقار، وليس فى الإعاقة. وبالرغم من الفقر، فإن الفقراء يضربون المثل- منذ آلاف السنين- على إبداع الحياة والعيش والاستمرار والاتصال. إن إبداعهم يغير ما يسمى بـ «الحد الأدنى» لإشباع الحاجات الأساسية الذى يحولونه إلى حد أدنى نسبى ومتحرك، فيخلقون من «الفسيخ شربات»؛ لأن إبداعهم يقدم نماذج تفيد فى درس التعبئة؛ لمواجهة اليومى المباشر؛ ولتحدى التبعية بآلياتها؛ ولأنه إبداع يُظهر، فى بعده الفنى والروحى، ضرورة التصالح مع الحياة، للبقاء والاستمرار والتجدد، ولمواجهة المشكلات والإعاقات مواجهة مبدعة، رغم أنف الظروف المحيطة به وبأصحابه الذين لا يملكون إلا الضعف الذى يتضاعف مع الأيام، ويضحون- عبر هذه الرحلة المريرة- بكل طاقاتهم العقلية والذهنية والنفسية.

إنهم نتاج أوضاع البنية الاجتماعية التى تجبرهم على التصرف بلا اختيارات حقيقية، ليلتقطوا المتاح من الفرص، بينما تعوزهم الشروط التى توسع دائرة اختياراتهم. إنهم أصحاب القطع القزميَّة من الأرض (وربما أكثرهم بلا أرض)، هم العمال الأجراء، ذكورًا وإناثًا وأطفالاً، ومنتجو بعض أدوات العمل وبعض السلع. هم أصحاب الحرف والصناعات اليدوية البسيطة والشاقة. وبرغم أنهم يعملون أكثر من غيرهم- بمجهود مضاعف- فى الحقول، وفى الشوارع، وفى الدور، وفى الورش، وفى البحيرات، فإنهم يعيشون من أيديهم إلى أفواههم مباشرة، مضطرون لقبول ما يسمح به الآخر لهم. إنهم الفئات التى حُوصر إبداعها، وتجوهلت مقولاتها ومشاعرها، وحُجِبَتا عن المرور إلى الثقافة المكتوبة والمسموعة والتاريخ المسجل والسياسات العليا، هى التى فرضت أوضاع البنية الاجتماعية أن يكون إبداعها من أجل البقاء، والتصالح مع الحياة، لتخفيف أثقالها، وجعلها أقل عناء، وأكثر إنسانية[١٩]، من خلال المقاومة اليومية لكل ما يُعيق عن تحقيق مقادير من كرامتهم وعيشهم. هى نفسها الجماعات الاجتماعية الشعبية التى تمثل المجال الإنسانى الشعبى الرحب الذى يسكن فيه ضعف المعاقين، وهواجس المعاقين، وقوة المعاقين، وإبداع المعاقين، ودمج المعاقين.

فى الثقافة الشعبية، ليست الإعاقة سوى الإفقار (ليس مفهوم الإفقار هنا ماديًّا حصرًا، مثلما ليست الإعاقة مادية- حسية فحسب). وبالرغم من الضغوط التاريخية التى مورست على دوائر اجتماعية واسعة عبر إفقارها، فإن الفقراء استطاعوا أن يكونوا أثرياء جماليًّا؛ حيث ظلوا يبثون الإبداع والقيم الروحية فى الأقدار الإعاقية، أجيالاً فأجيال.

تلكم هى قوة الضعفاء، وقوة من يُعتقد أنْ لا قوة لهم.

٥. المنظور الثقافى ـ غير المادى ـ للإعاقة:

ثمة طرق بديلة إلى فهم الإعاقة، تُجاوز الدلالات المادية إلى الدلالات الاجتماعية والثقافية. فإذا كنتُ لا أستطيع المشى لدخول بناية، فإنها- فى الحقيقة- غير مهيأة لى، فالدرج (السلم) يمثل الأداة الوحيدة للصعود. وبما أننى لا أستطيع الوصول إلى الهدف، فإننى معاق على نحو مطلق من وجهة نظر الآخر، لكننى- بوصفى معاقًا- لا أُفسِّر الموضوع أو أنظر إليه استنادًا إلى منظور الآخر، ولكن من منظورى المتمثل فى أن هناك مجموعة من درجات السلم تمنعنى من الوصول إلى البناية. ومن ثم، فهى التى تعيقنى؛ أى أن السلم هو مصدر الإعاقة، ولست أنا. إننى لست معاقًا بالمعنى المطلق؛ لأن ثمة حلولًا ممكنة، لكنها لم تتحقق؛ لأنى لم أكن موجودًا فى وعى مصمِّم البناية. عندما يريد شخص، لا يستخدم الكرسى المتحرك، الدخول إلى بناية، يكون لديه توقع مسبق يستند إلى ثقته بالقدرة على دخولها دون أى تعديلات، والصعود إلى الأعلى باستخدام الدرج، هذه هى الطريقة التى يفكر فيها المهندس عندما يخطط للبناء. وبالمثل تمامًا؛ فإن الشخص الذى يستخدم الكرسى المتحرك، لا يجد فى نفسه، أو فى نفس غيره، إعاقة، ما دام يتوفر فى البناية مصعد ومنحدرات معدة له. يعنى هذا أنه ليس لدى الشخص المعاق جسديًّا عجزًا جسديًّا، ولكن القصد هو أن سياسات التوزيع الاجتماعى مصمَّمة بطريقة تعيق ذا المعاق عن تمكينه من بلوغ الهدف.

عندما يكون الآخرون معاقين عن رؤيتى والإحساس بوجودى فى هذا العالم؛ فإن ذلك يمثل الانتكاس الحقيقى. علينا أن نعرف الآخرين دومًا، وأن نراهم فى أنفسنا، وأن نفكر بهم ولهم ومنهم، عندما نصمم ونبنى ونخترع وننظر ونبدع.

عندما نقول إن العاهات الجسدية للإنسان هى مكامن إعاقاته، فمن شأن ذلك أن يضع الأمور فى سياقها الخاطئ، ربما كان يحظى هذا التفسير بالقبول النسبى فى الماضى، برغم تبعاته السلبية، لكننا معنيون الآن بتعبيد طرق جديدة للوصول بالإعاقة إلى آفاق جديدة، عبر إعادة تفسير المشكلات التى يواجهها المعاقون ورؤاهم لذواتهم والعالم والكون (فى كثير من الحالات، قد تبرز هذه الفعاليات عبر الفنون اللغوية وغير اللغوية)، إنها نفسها الآفاق التى يسكن فيها تقدم عمراننا البشرى وتطوره.



لا ينبغى أن ينحصر منظور الإعاقة فى الآخر، سواء أكان هذا الآخر طبيبًا؛ أم نفسانيًّا؛ أم سوسيولوجيًّا؛ أم إعلاميًّا.. إلخ؛ وإنما يجب أن يتمدد، ليشمل منظور المعاقين إلى أنفسهم: مشاعرهم ورغباتهم وحكاياتهم وتوقعاتهم ورؤاهم للعالم. وفقًا لهذا المنظور الذاتى، تتبلور مفاهيم الإعاقة التى يُعتد بها فى مضمار البحوث الثقافية والاجتماعية. إن كثيرًا من الناس ذوى الإعاقة أعانتهم أفكارهم وقوّاهم خيالهم على الأسباب المادية لإعاقاتهم. وكثيرًا من الناس من ذوى العجز الروحى أعاقتهم أفكارهم ومعتقداتهم ونظرتهم السلبية إلى الذات، عن تحقيق أهدافهم، أو عن وضع أهداف قابلة للتحقيق فى حياتهم. ومن ثم، فليس ذوى الإعاقة الجسمية هم المعاقون حصرًا؛ بل إن أكثر الناس إعاقة

هم ممن يُعتقد أنهم غير معاقين، والخلاصة أن للإعاقة مفهومًا ذا خصائص مادية، وآخر غير مادى ذو خصائص روحية ومعنوية، وأن الثانى معرض إلى التهميش. وللإعاقة كذلك مفهومٌ نسبىّ على الصعيد التاريخى؛ فإن كثيراً من الإعاقات فى الماضى، لم تعد كذلك فى المستقبل. فى الماضى، كانت «الإعاقة/ الحاجة»، دومًا، «أم الاختراع» ودافعه الجوهرى، ورافدًا من روافد الخيال. وكذلك يجب أن تكون فى أفق المستقبل: خلاقة، ومبدعة، ومنتجة، ومحركة، ومضيئة للإنسانية.

٦.على سبيل الختام

وفقًا للرؤية التى تنطوى عليها هذه الورقة، أتصور أن تجسير العلاقة بين الثقافة الشعبية وذوى الإعاقة، يتحقق عبر حزمة من الإجراءات:

١. إعادة قراءة التراث والمأثور الشعبى من زوايا مختلفة عن التفسيرات السطحية والمغلوطة تجاه الإعاقة وذويها.

٢. دفع البحث فى مجال العلوم الإنسانية إلى مقاربة عوائق السياسات الإعلامية والثقافية تجاه المواطنين ذوى الإعاقة.

٣. العمل على دمج رؤى ذوى الإعاقة ومطالبهم فى رسم السياسات الثقافية فى مصر.

٤. تمكين ذوى الإعاقة من الثقافة الشعبية وفنونها، عبر إتاحتها فى البرامج الثقافية والفنية الموجهة إليهم.

٥. تيسير سفر ذوى الإعاقة وتنقلهم الداخلى والخارجى، وإتاحة فرص حقيقية لهم للتعلم وكسب الخبرات والمهارات عبر الفنون فى مختلف أنحاء مصر وبلدان العالم.

٦. الإفادة من تجارب الشعوب فى مجال تمكين ذوى الإعاقة ثقافيًّا، لا سيما تجارب شعوب الجنوب العالمى: الهند؛ ماليزيا؛ دول أمريكا اللاتينية، على سبيل المثال.

٧. دمج ذوى الإعاقة فى ورش تدريبية لتخريج الفنانين فى المجال الموسيقى والغنائى والحركى والتشكيلى.

٨. إتاحة الفرصة أمام المدربين الأكفاء من ذوى الإعاقة للمشاركة فى عمليات الإدارة الإعلامية والثقافية والفنية.

٩. تخطيط المنشآت وفق هندسة ملائمة لـذوى الإعاقة، وتزويد المؤسسات الثقافية والإعلامية منها بالوسائل السمع- بصرية المعينة على دمجهم.

الهـوامش

(١) انظر: أحمد تيمور باشا، **الأمثال العامية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٣٠.

(٢) انظر على سبيل المثال: محمد حسن غانم، **صورة المعاق فى الأمثال الشعبية**، مؤتمر تجليات الإعاقة فى التراث الشعبى المصرى: قراءة فى أبعاد التنوع الخلاق، الهيئة العامة لقصور الثقافة- جامعة الفيوم (الفيوم، ٢٥: ٢٦ ديسمبر ٢٠١٢)، ص ١٢٣ :١٥٩؛ حيث